

I 10841



almanah

ci
ne
ma

1 9 7 2

Coperta I
Propunem cinematogra-
fiei noastre un cuplu ac-
toricesc pentru 1972:
**Irina Petrescu — Florin
Piersic**

Foto: A. Mihailopol



Coperta IV
În 1972 **Brigitte Bardot**
marchează două decenii
de film.
Longevitatea: încă o tră-
sătură a ei.

Foto: Unifrance

FILM ROMÂNESC

4 **Urări filmului românesc pentru 1972**

6 **1971 — pe platourile noastre**

8 **Filmul românesc azi, ieri,
mîine** de Mihnea Gheorghiu

12 **Dacă dăm o raită...** de Călin Căliman

18 **O galaxie în formare** de Iulian Georgescu

«Mihai Viteazul»
o revelație
a anului 1971



ÎN OBIECTIV: ACTORII

80 **Actorii povestesc: Marga Barbu, Ion Besoiu,
Mircea Albulescu, Amza Pel-
lea, Irina Petrescu, Emanoil
Petruț, Florin Piersic**

88 **Actorii pe stadion...
dar să nu uităm raliul** de Aurel Mihailopol

94 **Palme d'or 1971
Julie anti-darling** de Alexandra Bogdan

Marga Barbu
«Mai spune
Aniță...»



EI DESPRE EI

97 **Vedetele pe ecranul
memoriilor** de Cornel Cristian

**Chaplin, Lillian
Gish, Keaton, Cerkasov,
Ingrid Bergman, Marilyn
Monroe și Liz Taylor —
memorialiști**

Anti-vedeta
se numește
Julie Christie



194 **Monștrii sacri și demni-
tatea** de Magda Mihăilescu

198 **Fenomenul Jobert
Fenomenul Smoktunovski** de Laura Costin

204 **Ei și iar ei. Roluri în viață,
roluri pe ecran. Pe scurt despre actori**

Ingrid Bergman
la ora
memoriilor



I 10841

BIBLIOTECA „ASTRA”
SIBIUU
1981 2022

Sumar



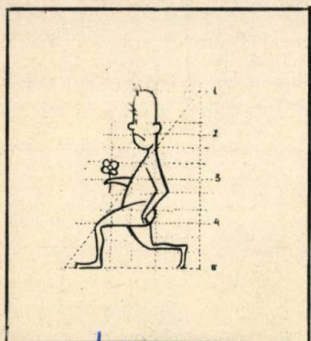
Un fenomen
numit
Smoktunovski



Filmul de dragoste
a făcut
ravagii în '71



Serialul nostru tv
în '71
a fost «Urmărirea»



Animăția
pe
glob

ESEURI DESPRE FILM

Opriți planeta, vreau să cobor... de C. Pivniceru 22

INCULPATUL NR. 1: SECOLUL

Radu Cosașu, Teodor Mazilu, H. Dona, Nina Cassian, Alice Mănoiu și Dina Zaharia privesc lumea prin șapte decenii de film. 50

RETROSPECTIVE

Cinematografiile socialiste în 1971 de M. Mihail 24

Un vis cu ochii deschiși de Dan Comșa 158

De la «Salonul indian» la «Drive in»
de George Littera 177

Infans cinematographicus de D.I. Suchianu 200

«6 loane d'Arc» 208

Debuturi '71 de Laura Costin 44

T.V.

Teleidolatrii de Valentin Silvestru 130

Pentru 200 milioane spectatori de Adina Darian 136

6 camere de luat vederea — Jurnal de regizor
de Alexandru Bocăneț 142

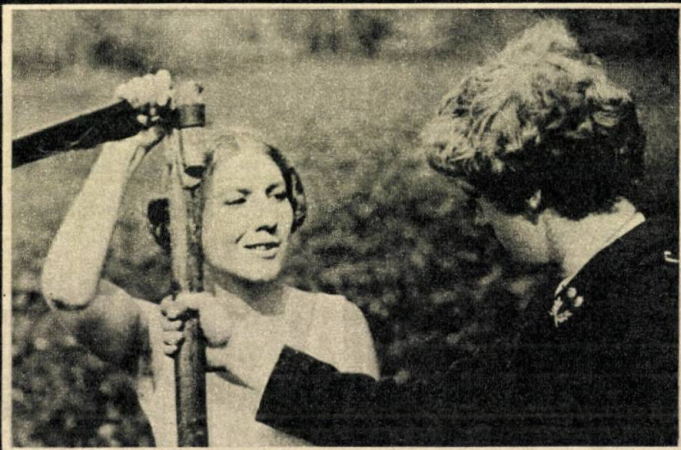
Televiziunea viitorului de N.C. Munteanu 148

ANIMAȚIE

Mickey Mouse, unde te-ai ascuns? de C. Cristian 170

13391

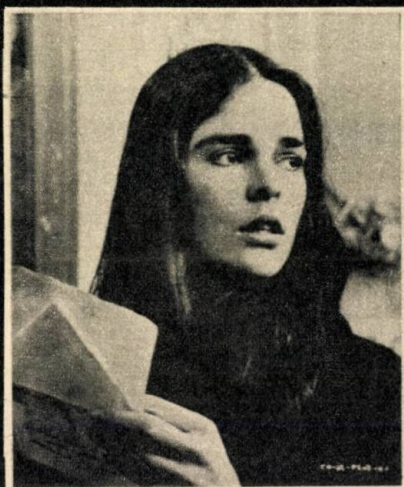
De la un an



Medalia de aur, Moscova '71
«Mestecănișul»



Prestigiul lui Visconti:
«Moarte la Veneția»



Filmul de dragoste al anului '71:
«Love Story».



Succes românesc la Locarno:
«Prea mic pentru un război atât de mare»



Filmul politic al anului '70:
«Z»

1970

• Se organizează la Paris Primul salon al mijloacelor de comunicare audio-vizuale.

• «Z» (Costa Gavras) — Oscar pentru cel mai bun film străin.

• Ungaria — cea mai bună selecție la Oberhausen.

• Cinci pelicani de aur la Mamaia: «O bombă la întâmplare», «Impresia», «Metamorpheus», «Izvorul vieții», «Răpirea soarelui și a lunii»

• «Kes» (Ken Loach) — Marele premiu de la Karlovy Vary.

• «Prea mic pentru un război atât de mare» — premiul juriului de tineret de la Locarno.

• «Hoa Binh», filmul turnat în Vietnam de Raoul Coutard, obține premiul Jean Vigo.

• Arthur Hiller: «Love Story» («Poveste de dragoste»).

• Decedați: Sylvie, Harry Strandling, Gaston Modot, Lev Kulisev, Folco Lulli, Albert Lamorisse, Louis Mariano, Ștefan Ciobotărașu, Fernand Gravey, Mihail Romm.

1971

• Bertolucci: «Conformistul».

• Globul de aur al Asociației Presei Străine din S.U.A.: actorilor Ali Mac Graw («Love Story») și George C. Scott («Patton»); regizorului Arthur Hiller («Love Story»).

• Criticul Gian Luigi Rondi este numit director al Festivalului de la Veneția.

• La Atlanta (S.U.A.) are loc primul festival consacrat filmelor

din toate timpurile interpretate în exclusivitate de negri.

• La București, secretarul general al P.C.R., tovarășul Nicolae Ceaușescu, se întâlnește cu lucrătorii din cinematografie.

• Alt nou festival: Strasbourg — dedicat filmelor pe tema drepturilor omului.

• Studiourile Mosfilm aniversează 40 de ani.

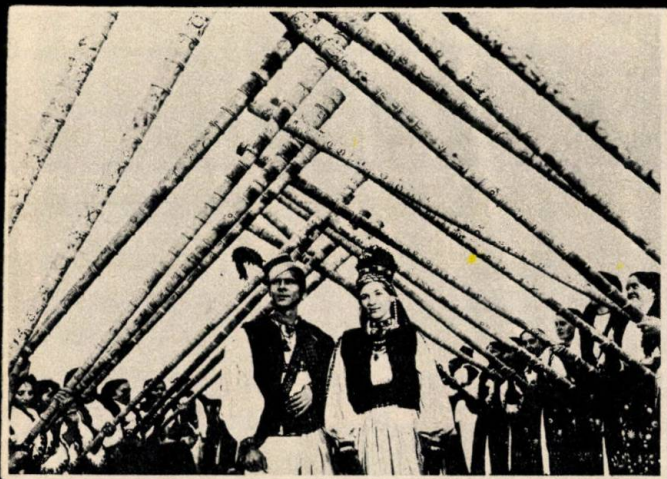
• La Roma se închid studiourile Dino de Laurentiis.

la altul

Date importante



Prestigiul Cannes-ului '71:
«Mesagerul»



Succesul unei nunți românești:
«Anotimpul mireselor»

ultimului său film, «Moarte la Venetia». Marele premiu: «Mesagerul» de Joseph Losey.

• Sînt reluate «Zilele internaționale ale filmului de animație» de la Annecy.

• Anotimpul mireselor (Alec Croitoru) — premiul C.I.D.A.L.C. la festivalul de la Menton și «Il Maurizio '71» pentru regie (Orvieto — Italia).

• Găteala capului (Paula Popescu-Doreanu) — premiul Albert Lamorisse la festivalul de la Tarbes.

• Patru medalii de aur la festivalul de la Moscova: Andrzej Wajda, Damiano Damiani, Iuri Ilienکو, Kaneto Shindo.

• În cinstea semicentenarului P.C.R. se organizează la București «Zilele filmului românesc»: în premieră 5 filme produse de studioul București în 1970-1971: «Așteptarea», «Serata», «Frații», «Apa ca un bivol negru», «Facerea lumii».

• Oscar '71: de 8 ori «Patton» dar George C. Scott refuză statueta primită pentru interpretare.

• Revista «Cinema» sărbătorește numărul 100.

• Cannes, ediția XXV: se omagiază întreaga operă a lui Visconti și se acordă un premiu de onoare

24 ianuarie 1859
ianuarie-februarie 1933

6 martie 1945

8 martie
19-20 martie

21 martie

22 aprilie 1870
27-30 aprilie

1 Mai

2 Mai

5 mai 1818
8 mai 1921

9 mai 1877

9 mai 1945

1 iunie

6-12 august 1969

15 august
21 august 1965

23 August

1 octombrie

duminică 1 octombrie
25 octombrie

7 noiembrie 1917

28 noiembrie 1820
1 decembrie 1918

30 decembrie 1947

— Unirea Principatelor Române
— Au avut loc eroicele lupte ale muncitorilor ceferiști și petroliști, conduse de P.C.R.

— A fost instaurat primul guvern democratic din istoria României, condus de Dr. Petru Groza.

— Ziua internațională a femeii

— 50 de ani de la crearea de către P.C.R. a organizației comuniste de tineret din țara noastră — U.T.C.

— Ziua internațională pentru eliminarea discriminării rasiale.

— S-a născut V.I. Lenin

— 10 ani de la sesiunea extraordinară a Marii Adunări Naționale consacrată încheierii cooperativizării agriculturii

— Ziua solidarității internaționale a celor ce muncesc

— Ziua tineretului din Republica Socialistă România

— S-a născut Karl Marx

— Crearea Partidului Comunist Român

— Proclamarea independenței de stat a României

— Ziua victoriei împotriva fascismului

— Ziua internațională pentru apărarea copilului

— Au avut loc lucrările Congresului al X-lea al P.C.R.

— Ziua presei române

— Marea Adunare Națională a adoptat Constituția Republicii Socialiste România

— Ziua eliberării României de sub jugul fascist

— 100 de ani de la crearea «Asociației generale a lucrătorilor din România»

— Ziua recoltei

— Ziua forțelor armate ale Republicii Socialiste România

— Victoria Marii Revoluții Socialiste din Octombrie

— S-a născut Friedrich Engels

— Unirea Transilvaniei cu România

— Abolirea monarhiei și proclamarea Republicii Populare Române. La 21 august 1965 țara noastră a devenit Republica Socialistă România

Date importante



AUREL BARANGA:

Urez cititorilor acestui almanah, specializat în arta filmului, ca lectura lor să coincidă cu vizionarea unor filme ridicate la înălțimea exegezelor din ce în ce mai savante, realizate de cronicarii specialiști, fiindcă aceasta mi se pare a fi constituit dificultatea majoră a anului ce se trece: am avut cronici ilustre la filme mediocre. Și, urez confrăților mei din domeniul criticii cinematografice, ca în anul ce vine, să scrie recenzii de un nobil laconism, reduse dacă se poate la un singur rînd: «Duceți-vă să-l vedeți. E un film bun». În acest chip, cea de-a șaptea artă, odinioară mută, va începe, în sfîrșit, să vorbească tuturor.

ION BESOIU:

- 1) Scenarii bune
- 2) Treizeci de titluri realizate
- 3) Săli de cinema excelente
- 4) Cozi la case
- 5) Stima publicului

ANDREI BLAIER:

Un an cum n-a mai avut încă și pe care-l tot așteptăm. Foarte mulți spectatori, deci numai filme bune. Maturizare, decizie, înțelepciune, talent. Și să nu mai aibă nevoie de urări nesfîrșite, de la un an, ca acestea.

A. BREITENHOFER:

Actualitate.

IOANA BULCĂ:

Doresc din tot sufletul ca în 1972 toți scenariștii, regizorii și actorii talentați să se unească și să creeze cele mai adevărate și minunate filme, acelea la care visăm cu toții de ani de zile.

ION CANTACUZINO:

Să aibă cît mai multe succese, să fie cît mai des pe ecranele cinematografelor noastre.

LIVIU CIULEI:

Doresc cinematografiei românești să întrecă în exprimările ei de fantezie și substanță cele mai bune producții ale teatrului românesc. Să se pună capăt producțiilor de mîna a do-

DINA COCEA:

Să-i urez scenarii bune ar fi un loc comun. Urez filmului românesc să aibă în 1972 nu numai scenarii bune, nu numai «marele film», ci filme bune, adevărate.

Ce urați filmului românesc

GH. CALBOREANU:

Participarea mea la realizarea filmelor românești.

VIRGIL CALOTESCU:

Filme incendiare. Demne de stima publicului și a criticii, care să investigheze straturile subterane cele mai intime cu uneltele ideologiei și artei socialiste.

ua, plate, terne, care nu fac decît să obstrueze apariția unor opere importante, sufocînd prin volumul lor de maculatură. În nobila cursă competitivă a artelor, să-și ocupe, printr-un bogat mesaj ideologic și printr-o haină artistică lăpășită pe acest trup de idei, locul care o așteaptă de atîta vreme, să se alinieze cu cinste alături de marile realizări politice, industriale, culturale și științifice.

GEORGE CORNEA:

Doresc filmului românesc, în afară de succesul de public de care este văduvit, mult mai multă aprofundare în abordarea tematică, cu precădere la filmul contemporan, la filmul angajat, mai multă autenticitate, toate la un loc, îmbrăcate într-o formă de artă profundă și plină de emotie.

FORY ETTERLE:

Să potrivească fapta cu vorba și vorba cu fapta. Să fie o oglindă a firii, să arate virtuții adevăratele ei trăsături; păcatului, — chipul iar vremurilor noastre și vîrstelor — tiparul lor.

IRINA GĂRDESCU:

Îi doresc realizări de cea mai înaltă calitate ideologică și artistică.

DUMITRU GHIȘE:

Doresc filmului românesc să găsească drumul cel mai scurt spre inima spectatorilor.

OVIDIU GOLOGAN:

Cred că filmul românesc merită să se apropie mai mult de viață, de oamenii zilelor noastre. Să avem mai multe filme cu mesaj umanist, un univers poetic care să placă publicului și criticii de film.

AL. ÎNTORSUREANU:

Ca talentele să lucreze cu talent și inspirație. În plus, să existe cît mai multe premiere românești la «Patria» și «Scala».

MANOLE MARCUS:

Urez cinematografului ca în anul 1972 să fie la fel de bună ca în anul 1971, tot atît de proaspătă ca în 1970, novatoare ca în 1969, profund personală ca în 1968, intrînd în circuitul mondial ca în 1967, plină de robustețe și elan ca în 1949....

ION MIHĂILEANU:

Să apeleze la mai «vechi» cinești ca Liviu Ciulei, Lucian Pintilie și la mai noi, astăzi necunoscuți; să-și cîștige adeziunea publicului autohton prin infailibilul «n-aveți un bilet în plus»; să fie competitiv pe piața internațională. În sfîrșit, să producă multe și bune comedii; în afară de «O noapte furtunoasă» de Jean Georgescu, realizat cu aproape trei decenii în urmă, greu poate fi numită o comedie reprezentativă pentru o țară care l-a dat pe Caragiale și un-

de una din trăsăturile specifice este umorul. N-ar putea fi umorul unul din elementele constitutive ale specificului național în filmul românesc?

IULIAN MIHU:

Să-și onoreze sarcina de a face 25-30 de filme, cel puțin. Să descopere o generație tînă de creatori, mai interesantă decît cea care se manifestă astăzi și mai novatoare... Și atunci va fi bine.

FRANCISC MUNTEANU:

Să se despartă de producătorii nepricepuți, să se debaraseze de tutela măruntă a intermediarilor, să fie oglinda fidelă a anilor în care trăim.

SERGIU NICOLAESCU:

... și succes!

ADRIAN PĂUNESCU:

Să se nască!

AMZA PELLEA:

Multe filme în care spectatorii să se recunoască și de la care să plece emoționați.

IRINA PETRESCU:

Urez filmului românesc ca după succesele obținute pînă acum să se înscrie în palmaresul marilor confruntări internaționale.

TITUS POPOVICI:

Un singur cuvînt: profesionalism.

GEO SAIZESCU:

În sfîrșit... «Păcală»!

SAVEL STIOPUL:

Diversitate, conținut, farmec. Și să-și găsească în sfîrșit gospodarul. Ce-aș mai putea să-i doresc altceva?

D.I.SUCHIANU:

Cineștilor creatori români, care au un mare talent (dovedit) de a găsi idei, le urez să-l aibă și pe acela de a avea idei de detalii. Le urez asta fiindcă știu că lucrul e posibil.

IANOȘ SZASZ:

Douăzeci de producții de lung-metraj din care cel puțin două să fie foarte bune, în contul cărora sînt gata să suport chiar și cîteva mediocre. Acestea, ultimele, nu sînt însă obligatorii.

MALVINA URȘIANU:

Doresc filmului românesc spectatori entuziaști iar mie un transfocator bun de care am mare nevoie.

GH. VITANIDIS:

Un singur cuvînt: succes!

GHEORGHE FISCHER:

Toate așteptările publicului, dorințele și idealurile cineștilor noștri să se materializeze în filme. Deci armonie și fericire!



FILM ROMÂNESC '71

STUDIOUL «BUCUREȘTI»

— 11 ianuarie

«CÎNTECELE MĂRII»

Coproducție româno-sovietică. Regia: Francisc Munteanu. Scenariul: Francisc Munteanu, Boris Laskin. Imaginea: Aleksandr Selenkov, Iolanda Cen. Muzica: Temistocle Popa. Decoruri: Giulio Tincu. Sunetul: Oscar Coman, Olga Burkova. Cu: Dan Spătaru, Natalia Fateeva, Ștefan Bănică, Ion Dichiseanu, Dumitru Chesa, Reka Nagy, Peter Paulhoffer, Emil Hossu, Ștefan Sileanu, Valea Malianova, Marina Lobișeva, Anca Pandrea.

— 13 februarie

«MIHAI VITEAZUL»

Regia: Sergiu Nicolaescu. Scenariul: Titus Popovici. Imaginea: George Cornea. Muzica: Tiberiu Olah. Decoruri: Nicolae Teodoru, Zoltan Szabo. Costume: Hortensia Georgescu, Mircea Milcovici. Sunetul: Ing. A. Salamanian. Montajul: Iolanda Mintulescu. Cu: Amza Pellea, Irina Gărdescu, Florin Piersic, Septimiu Sever, Ilarion Ciobanu, Mircea Albulescu, Ion Besoiu, Emmerich Schäffer, Olga Tudorache, György Kovács, Ioana Bulcă, Sergiu Nicolaescu, Maria Clara Sebók, Nicolae Secăreanu, Aurel Rogalschi, Alexandru Herescu.

— 27 martie

«HAIDUCII LUI ȘAPTECAI»

Regia: Dinu Cocea. Scenariul: Eugen Barbu, Mihai Opreș. Imaginea: George Voicu. Muzica: Mircea Istrate. Montajul: Adina Codrescu. Costume: Hortensia Georgescu. Decoruri: Ștefan Marișan. Sunetul: Ing. Silviu Camil. Cu: Florin Piersic, Marga Barbu, Colea Răutu, Toma Caragiu, Florin Scărlătescu, Aimée Iacobescu, Nucu Păunescu, Ileanu Buhoci-Gurgulescu, Constantin Codrescu, Nicolae Gărdescu, Carmen-Maria Struja, Constantin Guriță, Jean Constantin, Mariella Petrescu.

— 10 aprilie

«ZESTREA DOMNIȚEI RALU»

Regia: Dinu Cocea. Scenariul: Eugen Barbu, Mircea Opreș. Imaginea: George Voicu. Muzica: Mircea Istrate. Montajul: Adina Georgescu. Costume: Hortensia Georgescu. Decoruri: Liviu Popa, Ștefan Marișan. Sunet: Ing. Silviu Camil. Cu: Florin Piersic, Marga Barbu, Constantin Codrescu, Toma Caragiu, Florin Scărlătescu, Colea Răutu, Aimée Iacobescu, Jean Constantin.

— 19 aprilie

«PRINTRE COLINELE VERZI»

Regia și scenariul: Nicolae Breban. Imaginea: Aurel Kostrakiewicz. Muzica: Tiberiu Olah. Decoruri: Virgil Moise. Cu: Dan Nuțu, Ion Caramitru, Mircea Albulescu, Vasile Nițulescu, Ion Dichiseanu, Emilia Dobrin, Ion Besoiu.

— 8 mai

«SERATA»

Regia și scenariul: Malvina Urșianu. Imaginea: Nicolae Girardi. Muzica: Richard Oschanitzky. Decoruri: arh. Nicolae Drăgan. Cu: George Motoi, György Kovács, Cornel Coman, Alexandru Drăgan, Mihai Pălădescu, Ion Roxin, Silvia Ghelan, Silvia Popovici, Mihaela Juvara, Gilda Marinescu, Lucia Mureșan, Tanți Cocea, Virginica Romanovsch, Ion Finteșteanu.

— 17 mai

«FACEREA LUMII»

Regia: Gheorghe Vitanidis. Scenariul: Eugen Barbu. Imaginea: Ovidiu Gologan. Muzica: Dumitru Capoiaru. Decoruri: Liviu Ciulei. Costume: Florina Tomescu. Sunetul: Dan Ionescu. Cu: Irina Petrescu, Colea Răutu, Virgil Ogășanu, Dan Ionescu, Clody Bertola, Marga Barbu, Toma Caragiu, Liviu Ciulei, Matei Alexandru, Ilarion Ciobanu, Mihai Mereuță, Paul Sava, Vera Proca-Ciortea.

— 24 mai

«APA CA UN BIVOL NEGRU»

Realizatori: Andrei Cătălin Băleanu, Petre Bokor, Stere Gulea, Roxana Pană, Dan Pița, Mircea Veroiu, Ioussouff Aidaby, Iosif Demian, Dinu Tănase, Dan Naum, ing. Bogdan Cavadia.

— 12 iulie

«SĂPTĂMÎNA NEBUNILOR»

Regia: Dinu Cocea. Scenariul: Eugen Barbu, Mihai Opreș, Dinu Cocea. Imaginea: George Voicu, Iura Drukman. Muzica: Mircea Istrate. Decoruri: Ștefan Marișan, arh. Liviu Popa. Costume: Hortensia Georgescu. Montajul: Elena Pașca. Sunetul: ing. Silviu Camil. Cu: Florin Piersic, Marga Barbu, Toma Caragiu, Colea Răutu, Constantin Codrescu, Carmen-Maria Struja, Florin Scărlătescu, Jean Constantin, Aimée Iacobescu, Nucu Păunescu, Nicolae Gărdescu, Constantin Guriță, Ileana Buhoci-Gurgulescu, Tamara Vasilache.

— 26 iulie

«BRIGADA DIVERSE ÎN ALERTĂ»

Regia: Mircea Drăgan. Scenariul: Nicolae Tic, Mircea Drăgan. Imaginea: Nicolae Mărgineanu. Muzica: Ion Cristinoiu. Decoruri: Constantin Simionescu, Filip Dumitriu. Cu: Toma Caragiu, Jean Constantin, Dem. Rădulescu, Sebastian Papaiani, Puiu Călinescu, Ioana Drăgan, Iurie Darie, Dumitru Furdul, Vasilica Tastaman, Ion Besoiu, Elena Caragiu, Carmen-Maria Struja, Lucia Boga.

— 21 august

«ASEDIUL»

Regia: Mircea Mureșan. Scenariul: Corneliu Leu, Mircea Mureșan — după romanul «Puterea» de Corneliu Leu. Imaginea: George Cornea. Muzica: H. Maiorovici. Decoruri: arh. Marcel Bogos. Cu: Ilarion Ciobanu, Sandu sticlaru, Sebastian Papaiani, Mihaela Mihai, Ion Besoiu, George Aurelian, Dan Nuțu, Valeria Seciu, Octavian Cotescu, Geo Saizescu, Ioana Casetti.

— 21 august

«FRĂȚII»

Regia: Mircea Moldovan și Gică Gheorghe. Consilier artistic: Gheorghe Vitanidis. Scenariul: Nicolae Tic, Constantin Bordeianu. Imaginea: Dinu Tănase. Muzica: Liviu Dandara. Decoruri: Guță Stirbu. Cu: Ilarion Ciobanu, Emanoil Petruț, George Calboreanu, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Draga Olteanu, Dem. Rădulescu, Florina Cercel, Dumitru Furdul, Violeta Andrei, Nicolae Neamțu-Ottonel, Mihai Mereuță.

— 13 septembrie

«AȘTEPTAREA»

Regia: Șerban Creangă. Scenariul: Horia Pătrașcu. Imaginea: Iosif Demian, Dragomir Vilkov, Muzica: Richard Oschanitzky. Decoruri: arh. Radu Călinescu. Cu: Ștefan Ciobotărașu, Vladimir Găitan, Nra Zănescu, Ernest Maftei, Aurel Giurumia, Coca Andronescu, Sabina Mușatescu, Cornelia Lazăr-Turian, Alexandru Vasiliu, Florin Zamfirescu.

Prezentele liste cuprind
filmele intrate în
rețea pînă la 1 | XI | 1971





STUDIOUL «ALEXANDRU SAHIA»

«Prin codrii de sub apă» — regia Ion Bostan

«Pelicanul» — regia Ion Bostan

«Oameni și locuri» — regia Ion Bostan

«Răspundem la întrebare» — regia Florica Holban

«Ovoidul» — regia Pavel Constantinescu

«Muzeul de artă al Academiei» — regia Petre Sirin

«Metalul celor opt milenii» — regia Alexandru Gaspar

«Ședința s-a amînat a doua oară» — regia Virgil Calotescu

«Semnul bradului» — regia Slavomir Popovici

«Al V-lea Festival și Concurs «George Enescu» — 1971» — regia Mirel Ilieșiu

«Cucuteni» — regia Maria Săpătoru

«Spre adîncurile celulei» — regia Alexandru Sirbu

«Temă fără variațiuni» — regia Ștefan Fischer

«Acest om minunat» (H. Coandă) — regia Olimpia Robu

«Trepte» — regia Octav Ioniță

«Gîndirea matematică românească» — regia Zoltan Terner

«Triunghiul de foc» — Hunedoara — «Oameni și Oțel», Galați — «Oameni și Oțel» — regia Alexandru Boiangiu

«Ani electronici» — regia Eugen Popiță

«Cuțitul» — regia Titus Meszaros

«Acești oameni» — regia Felicia Cernoianu

«Întîlnire cu vechii mei prieteni» — regia Mirel Ilieșiu

«După zece ani» — regia Eugenia Gutu

«Alergia» — regia Ladislau Karda

«Printre tineri» — regia Ion Moscu

«Privind prin ferestrele timpului» — regia Constantin Budișteanu

«Andreescu» — regia Dumitru Dădîrlat

«Catalizatorii» — regia Doru Cheșu

«Baladă pentru cei căzuți» — regia Pompiliu Gîlmeanu

«Evocări» — regia Virgil Calotescu și Dumitru Done

«Inteligență cifrată» — regia David Reu

«Sugestie și psihoterapie» — regia Paul Cojocaru

«Ceasornicul universului» — regia Zoltan Terner

«Omagiu» — regia Erich Nussbaum

«Visele copilăriei» — regia Jean Petrovici

«Oamenii acestui pămînt» — regia Octav Ioniță

«În căutarea animalelor sălbatice» — regia Ladislau Karda

«Păduri și nisipuri» — regia Ladislau Karda

«Sturionii și scrumbiile migratoare» — regia Ion Bostan

«Păsări din cele patru puncte cardinale» — regia Ion Bostan

«Pești și pescari» — regia Ion Bostan

«Ornament» — regia Slavomir Popovici

«Două cetăți» — regia Titus Meszaros

STUDIOUL «ANIMAFILM»

«ă visăm aripi» — «Asteroidul» — regia Ștefan Munteanu
«eul» — regia Nell Cobar
«omoara din vechea piramidă» — regia Isabela Petrașincu
«înzătorul de înghețată» — regia Sorin Angheliescu
«laneta surprizelor» — regia Liana Hermeneanu
«rice faptă cu răsplată» — regia Eugenia Boroghină
«aia împodobită cu pene de păun» — regia Horia Ștefănescu
«tejarul și trestia» — regia Victor Antonescu
«ine știe să cînte» — regia Liana Petruțiu-Ghigorț
«mbra voinicului» — regia Laurențiu Sirbu
«mie de zmei» — regia Mircea Toia
«eștera» — regia Genoveva Georgescu
«aliul morții» — regia Luminița Cazacu
«ănilă Prepeleac» — regia Zaharia Buzea
«înătoarea» — regia Ion Truică
«ontrabandiștii» — regia George Sibianu

AZI, IERI, MÎINE

*Să recuperăm timpul pierdut
Să depășim impasul trecător
Să cultivăm tradiția cinematografică
Să ne orientăm tematic și artistic*

În anul 1962-63 ajunseserăm cu «tinăra noastră» cinematografie, în vîrstă de peste 50 de ani, la opt filme de lung-metraj anual. Mai bune și mai slabe.

Atunci cînd revista «Cinema», publicație română de specialitate, a luat premiul de aur la Veneția pentru cea mai bună revistă de film, adică numai cu cîțiva ani în urmă, cinematografia națională urma pe drumul ei cel mai bun — în ciuda «lip-surilor și greșelilor», inerente celor ce muncesc și produc — fiindcă își propunea să scoată filme mai multe și să poată realiza filme mai bune, pe măsura posibilităților tehnico-materiale și intelectuale ale producătorilor și realizatorilor ei, ajungînd, în 1967, la 16 lung-metraje și de zece ori mai multe filme de scurt-metraj anual și cu un activ de 40 de premii internaționale într-un singur cincinal, precum și la un record numeric de spectatori pe film și global. Anul trecut reveniserăm parcă la situația din 1962/63.

Azi

După ultimele măsuri ce se preconizează, la indicația conducerii de partid, pornim de la premiza de a recupera avîntul și materialul pierdut odată cu timpul — în interminabilele-i «dezbatere» care au răpit prea mult și din timpul celor ce nu lucrau direct în cinematografie — de a depăși impasul trecător și a păși biruitori mai departe. De data aceasta, nădăjduim ca reluarea elanului să se consolideze mai bine și sub aspectul calității artistice și ideologice a producțiilor studiourilor noastre.

Ieri

Greșesc cei care cred că nu am avut putința și vremea de a ne crea o tradiție cinematografică, deoarece se pot număra într-o jumătate de veac cel puțin o sută de pelicule în care există valori artistice, poate insuficient du-se la desăvîrșire, dar indiscutabile dacă le analizăm «fă-

ră ură și prejudecată», măcar pe criteriul unor intenții de auto-depășire, în regie, operatorie și actorie, în muzică și scenaristică, și mai ales în munca tehnicienilor noștri de film. În acest răstimp — mă refer acum la ultimele două decenii — efortul de investiție materială și de bunăvoință organizatorică al forurilor de stat și de îndrumare a fost impresionant. Despre rezultatele efective nu vreau să discut aici, fiindcă discutăm toți, fără încetare, cu mai multă sau mai puțină competență, dar cu o reală dragoste și pasiune pentru progres, de ieri și de azi.

Mîine

Să trecem, prin urmare, la capitolul «mîine», ca să stabilim care sînt liniile de forță optime pe care vom putea avansa.

Cea mai importantă este desigur acea tematică, pe calea indicațiilor pline de înțelepciune și de realism politic, de grijă patriotică și socialistă față de destinul arte-

lor și culturii naționale, ale tovarășului Nicolae Ceaușescu, ce ne sînt azi bine cunoscute: istorie și contemporaneitate, sau continuitate și actualitate în educația socialistă a tineretului, a oamenilor muncii. E vorba, cît se poate de limpede, de înfrumusețarea construcției istorice a națiunii noastre socialiste, în formele specifice ale artei noastre.

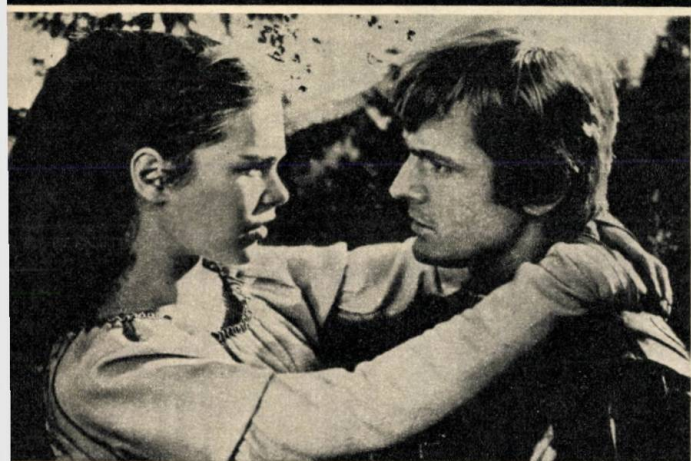
Realizarea acestui deziderat principal se va traduce într-o producție masivă de filme de actualitate de toate genurile și în continuarea efectiv superioară a epopeii cinematografice naționale în care se încadrează de pe acum cu succes cîteva din filmele noastre istorice de bună calitate.

Actorii

Trecînd la altă categorie estetică, o altă linie de înaintare pe niște premise ferme, a cărei observare ne revine, e datorită de a asigura actorilor noștri de film o serie de certitudini în activitatea



Filme care vor rămâne:
Domnul Tudor (Emanoil Petruț)



Filme care ne confirmă:
«Columna» (Sidonia Manolache și Florin Piersic)



Filme care se impun:
«Mihai Viteazul» (Ion Besoiu, Mircea Albulescu, Amza Pellea)

lor practică, destinate să-i scutească de cunoscutele «mizerii» organizatorice care le creează neajunsuri în distribuirea pe platouri. Ar fi necesar ca interpretii valoroși ai filmelor noastre să-și poată întocmi un plan de lucru pe termen lung, fără «surprizele» care-i sîcîie încă în raporturile lor cu realizatorii și cu producția. Odată analizate și stabilite cu seriozitate aceste raporturi de muncă, le vom putea pretinde să se specializeze cu deplină conștiință profesională în specificul artei filmului — în jocul și vorbirea cinematografică — să-și facă antrenamentul fizic și intelectual pe care li-l pretindem, cu neclintită conștiințiozitate și spirit de răspundere.

Regizorii

Despre rolul director al regizorului de film sînt prea puține de adăugat după atît de cunoscutele dezbateri, libere sau în cercurile lor profesionale, din presă și de la televiziune. Talentul și cultura lor artistică, nivelul intelectual și ideologic al directoratului lor și priceperea lor tehnică și de organizare, intră la capitolul «obligații și criterii», asupra căruia nu mai stăruiesc. Libertatea de creație în regia de film nu suferă semne de întrebare, ea este însă prețul sau răsplata eficienței pe toate planurile a lucrului lor, dat fiind că (spre deosebire de alte arte) paguba pricinuită de netaleante are repercursiuni materiale și morale imediate, vizibile și uneori imprevizibile.

În acest caz, regimul de cointereseare materială (cu sau fără scoaterea lor pe contract) ce li se aplică în virtutea legilor muncii, prezintă aspecte mai delicate decît apar la prima vedere. Fiindcă tocmai aici se ridică în chipul cel mai acut problema conștiinței socialiste a creatorului ce preocupă astăzi cel mai mult societatea noastră. Atenția legiuitorului și a producătorului ar tre-

bui să se îndrepte mai cu osebire în această direcție, ca să protejeze conștiința și talentul artistului original, pasionat de înaltul țel și de valoarea socială a muncii sale.

Operatorii

Această muncă este îndeaproape ajutorată de aportul considerabil al operatorului de imagine, al directorului fotografiei, pe care cinematograful se întemeiază încă de la nașterea lui. Cine își mai închipuie că imaginea filmului este o «chestiune tehnică și de serviciu» comite o eroare grosolană.

Avem operatori remarcabili, a căror contribuție la realizarea artistică a multora dintre filmele noastre a fost adeseori capitală. E drept că aportul lor e, de cele mai multe ori, condiționat de aparatura, pelicula și echipamentul tehnic de care dispune acest «lucrător cu ochiul» și nu numai odată operatorii noștri buni au făcut minuni de vitejie cu armele cele mai necorespunzătoare... Intervine și aici mîna fericită a producătorului.

Ar mai fi multe de spus și despre ceilalți factori ai creației de filme, de elementele active ce intervin obligatoriu în sinteza artei și industriei cinematografice. Aici nu mai am loc, din păcate, pentru toți.

Vreau să trec la alte două chestiuni de fond ce privesc ziua de mîine a filmului nostru.

Tehnicienii

Una este problema cadrelor de specialitate și care prezintă două direcții de acțiune, ce se reunesc pînă la urmă într-una singură. Pregătirea creatorilor și tehnicienilor noștri de film e încă deficitară, pentru că învățămîntul artistic de specialitate nu este încă încadrat cu un corp didactic devotat exclusiv misiunii lui, iar programele sale, încă unilateral concepute față de per-



Filme care ne emoționează:
«Cerul începe la etajul III» (Irina Gârdescu și Silviu Stănculescu)



Filme care deschid drumuri noi:
«Duminică la ora 6» (Irina Petrescu și Eugenia Bosînceanu)

sonalitatea multiplă a viitorului cineast profesionist, nu urmăresc deajuns nivelele mijloacelor audio-vizuale perfecționate cu care se lucrează astăzi. Cine pregătește, de exemplu, cadrele tehnico-artistice de care vom avea curînd nevoie la producția video-casetei? Nimeni.

Cealaltă direcție insuficient

studiată și asigurată de factorii de răspundere respectivi este distribuirea și perfecționarea cadrelor odată formate, după principiul: omul potrivit la locul potrivit.

Coordonare

Ultima chestiune și (după

părerea mea) cea mai importantă pentru ziua de mîine a cinematografeiei, este cooperarea strînsă sau unificarea cu televiziunea. Orice întîrire pe terenul acestei lucrări obligatorii devine păgubitoare. Ar fi poate necesar ca în primul rînd cei interesați, ca oameni de meserie și evident conducerea insti-

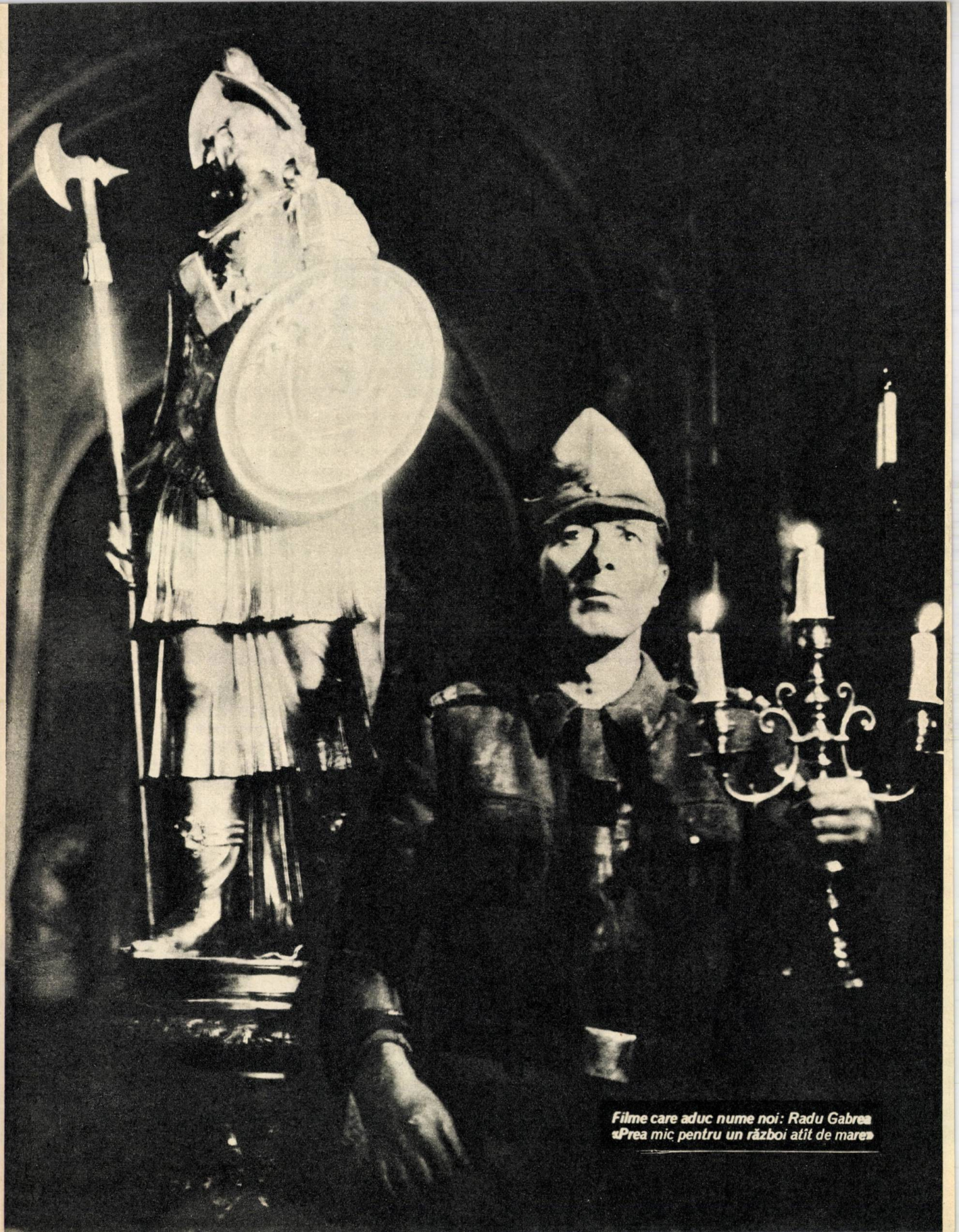
tuțiilor în cauză, să analizeze cu cea mai mare luare-aminte consecințele acestui «paralelism», care în alte domenii de activitate dirijată din țara noastră ar fi fost de mult soluționat în avantajul calității și randamentului sporit. E vorba de sute de oameni pricepuți și de sute de milioane de lei, de a căror unanimitate, mai chibzuită gospodărire, nimeni nu se mai poate dezinteresa.

Pentru acest motiv mi se pare că trebuie salutată hotărîrea recentă de a se trece la coordonarea lor superioară, la o autoritate comună și, cred, în continuare, că aceasta se va înfăptui cu succes deplin abia atunci cînd se va extinde și «la bază», adică acolo unde se produc și se prezintă filmele pentru ecran și televiziune: în redacții, pe platouri, în laboratoare, în difuzare și în cultura cinematografică. Negreșit, această unitate solidară își va găsi, din punct de vedere colegial, o expresie fericită în organizarea Uniunii Cineaștilor, căreia îi vor reveni importante răspunderi în determinarea și asigurarea căilor de azi și de mîine ale filmului românesc. Știm că și la realizarea acestui deziderat «de breaslă» se lucrează demult, și ar fi timpul să-i apară la lumina zilei și roadele.

Scriind aceste rînduri nu mă pot împiedica să nu cer iertare publicului cititor (și spectator) că nu m-am decis pentru prima alternativă a intenției cu care am pornit să le scriu, începînd cu titlul. Ar fi fost mai plăcut și pentru mine — ca la orice moment festiv — să fac aici un fel de «scurtă istorie» a speranțelor și realizărilor frumoase — de altminteri reale și deseori admirabile — despre care s-a mai scris și poate nu deajuns.

Dar botaniștii zic că și în alambicul misterios al esenței de roze, influența psihologică a spinilor sporește atracția florilor. Important e trandafirul.

Mihnea GHEORGHIU



Filme care aduc nume noi: Radu Gabrea
«Prea mic pentru un război atât de mare»

dacă dăm

film
românesc

Cineva a avut vara trecută deea să programeze pe ecrane, în bloc, cele mai bune filme românești ale deceniului șapte. Cele mai bune, deci, dintre cele o sută și cîteva zeci de lung-metraje produse de studiourile noastre în decursul anilor '60. Ideea n-a fost deloc rea. În primul rînd, pentru că filme ca «Tudor», «Pădurea spînzuraților», «Duminică la ora 6», «Dacii» sau «Mihai Viteazul» reprezintă **valori durabile** ale cinematografiei naționale, existența lor nu poate și nu trebuie să se epuizeze într-un timp limitat, viața lor nu poate și nu merită să se consume cu prilejul premierei. În al doilea rînd, pentru că astfel de creații — să le spunem «etalon» pentru realele posibilități ale producției naționale — se adresează cu aceeași forță de convingere fiecărei noi generații de spectatori. În al treilea rînd,

pentru că astfel de creații constituie nu numai pentru spectatori, dar și pentru cinești, chiar pentru cinești care le-au realizat, filme cu valoare de exemplu. În al patruzecișaptelea rînd, în fine, pentru că reluarea unor astfel de filme pe ecrane ne reamintește nouă, criticilor, că ne situăm prea adesea exclusiv «în prezent», în loc ca, bazați pe experiența reală acumulată de cinematografia națională, să contribuim mai eficient la viitorul filmului românesc.

Ne-am propus, așadar, chiar dacă s-au mai făcut bilanțuri ale deceniului șapte (la timpul cuvenit), chiar dacă s-a ajuns la concluzia încurajatoare că acest interval de timp a fost pentru cinematografia românească «un deceniu al dezvoltării», ne-am propus **încă** o privire de ansamblu asupra anilor '60. Prilejul, repet, se datorează (cel puțin formal) reluării pe ecranele anului '71 a celor mai bune filme realizate în această perioadă...

TUDOR

Am revăzut, de pildă, «Tudor». Cineva scria recent că «Tudor» a fost pelicula care a deschis un drum nou în ci-



«Nu putem concepe o cinematografie originală contemporană fără ca această artă să pornească de la o literatură adecvată, închinată în exclusivitate filmului».

Aurel Baranga

«Nu pe planul stilului sau al subiectului ar trebui căutate punctele de asemănare sau de deosebire dintre roman și film, ci la nivelul limbajelor».

André Delvaux

O raită...



Începînd cu «Tudor», filmul inspirat din istoria Patriei a devenit o dimensiune a cinematografeii noastre: - «Dacia», «Columba», «Mihai Viteazul».



nematografia acestui ultim deceniu», și avea, neîndoios, dreptate. Film profund patriotic, film de caractere, film de acțiune, «Tudor» — evocare cinematografică consacrată unuia din momentele cele mai emoționante ale luptei poporului nostru pentru dreptate socială, pentru libertate și independență națională, impune, după nouă ani de la premieră (timp în care a avut aproape 10 milioane de spectatori!) îndeosebi prin remarcabilul său realism istoric, prin modul în care a recreat filmic atmosfera de epocă și contradicțiile de clasă ale vremii, prin modul în care a compus pe ecran personalitatea coplesitoare a eroului. Emanoil Petru domină ecranul printr-o interpretare vibrantă, caldă, încărcată de sevă umană. Printre protagoniști — în rolul lui Brîncoveanu — George Vraca ne transmite prin timp, ca un mesaj drag, o lecție de mare virtuozitate actoricească. Filmul, scris de Mihnea Gheorghiu și regizat de Lucian Bratu, conține numeroase secvențe memorabile (**scene-temă**, cum îi place cu stăruință meșterului Suchianu să numească clipele de adevăr artistic din filmele la care se referă) și dintre

toate, parcă, în afara cîtorva înfruntări dîrze între principalii opinenți ai conflictului, secvența de noapte a trecerii Oltului de către panduri, secvență simbolică și dramatică deopotrivă, este una dintre cele mai frumoase realizări plastice ale peliculei.

PĂDUREA

Am revăzut apoi «Pădurea Spînzuraților», filmul care i-a prilejuit, cu cîțiva ani în urmă, regizorului Liviu Ciulei să intre în posesia unuia dintre cele mai importante premii ale festivalului de la Cannes. S-a scris mult despre acest film, interpretare cinematografică modernă a celei mai «cinematografice» opere literare din moștenirea artistică lăsată de Liviu Rebreanu. Titus Popovici, ca scenarist, s-a străduit să dea o interpretare contemporană, profund veridică, a ideilor cărții. Regizorul a continuat creator intenția și astfel se face că în «palmaresul» deceniului șapte figurează cel mai complex — aș zice — film realizat vreodată de cinematografia națională, «Pădurea spînzuraților». Drama lui Apostol Bologa este proiectată pe ample coordonate sociale și etice, într-un film de proble-

«Scenariul unui film nu poate fi — ca și o piesă de teatru, de altfel — decît un unghi, un oblon pe care un scriitor îl deschide spre realitate».

D.R. Popescu

dacă dăm o raită...

matică majoră, care face nu numai analiza unei «crize istorice» (cum a fost primul război mondial) ci și disecția minuțioasă a unor caractere, a căror criză psihologică atinge momente-limită, caractere dramatice nu numai prin natura lor, ci și prin deznodământ. Victor Rebengiuc, György Kovács, Liviu Ciulei, Ștefan Ciobotărașu, Ana Szeles, și nu numai ei, au în «Pădurea spinzuraților» contribuții esențiale. Scena dintre Apostol Bologa și Ilona, din finalul filmului, a fost considerată, pe bună dreptate, «o mică bijuterie». Este. Și va fi...

...LA ORA 6

Am revăzut, apoi, «Duminică la ora 6». Când filmul a fost prezentat în premieră, cu mai bine de cinci ani în urmă, Lucian Pintilie era doar un foarte bun regizor de teatru. De atunci, el se numără printre cele mai înzestrate talente ale filmului românesc. Noutatea limbajului cinematografic a atras de la bun început atenția asupra unui artist viguros, întreprinzător și lucid, cu un foarte dezvoltat simț al observației de viață, cu mari disponibilități lirice și eseistice, dublate de o ironie acidă, severă. Conducând un fir de acțiune simplu, pe alocuri chiar simplist, (imaginat împreună cu Ion Mihăileanu), regizorul ne-a oferit prin «Duminică la ora 6» un film bogat în sugestii despre frumusețea luptei pentru ideal. Personajele centrale ale peliculei, doi tineri comuniști dăruți unei vocații și unor convingeri înalte, transmit fiorul acela rar de emoție pe care numai «sufletele tari», exemplare prin puterea lor de dăruire și prin resursele lor de mare

puritate morală, le pot transmite. Anca și Radu, cei doi eroi ai lui Pintilie, transmit peste ani (cu concursul unor interpreți desăvârșiți — Irina Petrescu și Dan Nuțu, și în ciuda unor evidente carențe dramaturgice) mesajul încărcat de rosturi educative al unor tineri frumoși și plini de viață, care au știut să se jertfească, în anii luptei ilegale, pentru triumful unei cauze nobile. Și pentru că am amintit de simțul pertinent de observație al autorului, caracteristic pentru capacitatea sa de a crea o ambianță cinematografică realistă, adevărată, sînt multe secvențe ale acestei pelicule (cam oropsită de critică la vremea premierei), printre care antologicul «bal de cartier»...

DACII ȘI MIHAI

Am revăzut apoi «Dacii», și am văzut «Mihai Viteazul», filme reprezentative pentru gradul de profesionalism al regizorului Sergiu Nicolaescu, manifestat cu precădere în spațiul «filmului istoric». Nu voi insista asupra unor date și amănunte de acțiune, cu atât mai mult cu cît impresiile produse de al doilea film sînt pentru spectator, desigur, foarte recente. O singură subliniere aș face: respectînd spiritul scenariilor semnate de același Titus Popovici (care, în zece ani a scris subiectul a zece filme de bază ale cinematografiei naționale), regizorul a subliniat cu pricepere rezonanța contemporană a temelor istorice abordate. Filmele sale ies astfel din sfera arhivismului istoric și se înscriu în perimetrul cinematografului — dezbateri, depășind, deopotrivă, spectaculosul facil al superproducțiilor de serie.



«Subiectul nu înseamnă nimic prin el însuși, pînă cînd nu este tratat în termeni cinematografici».

René Clair.



De la «Lupeni 29» pînă la «Diminețile unui băiat cuminte», trecînd prin «Cînd primăvara era fierbinte», «La patru pași de infinit», «Duminică la ora 6», «Canarul și viscolul», «Serata», filmul nostru a făcut cronică unei epoci de luptă, eroism și victorie.



Din momentul în care vindeți o carte Hollywood-ului pierdeți drepturile de autor. Producătorul poate schimba tot ce dorește. Dacă dorește, el poate transforma tragedia dvs. despre viața sărăcimii din New York într-o comedie muzicală a cărei acțiune se desfășoară într-o stațiune balneară de lux. Producătorul poate să renunțe și la titlul operei dvs, deși, de obicei, acesta este singurul lucru pe care dorește să-l păstreze. Dintre toate cărțile mele, «Americanul liniștit» a suferit cele mai uimitoare modificări. Am impresia că filmul a fost făcut cu intenția precisă de a denatura tot ceea ce a vrut să spună autorul în cartea sa».

Graham Greene

dacă dăm o raită...

CORIGENTE

Am revăzut, apoi... S-ar mai putea adăuga, desigur, destule alte titluri de filme care au marcat, într-un fel sau altul, momente cinematografice de seamă ale deceniului trecut. Dar nu intenționez, nicidecum, întocmirea unui inventar de titluri. Am ajunge, vrînd-nevrînd, la pelicule de mult uitate, pe care nimeni nu are de gînd să le mai reia, și bine face. Am ajunge, vrînd-nevrînd, la pelicule pe mormîntul cărora am plîns încă de la data premierei, pe vremea îndepărtată a corigentei domnului profesor sau pe vremea zăpezilor, cînd dragostea se coagula la zero grade, în zilele de vară scîldate de palide lumini de iulie sau în răstimpul frumoaselor vacanțe, cînd veneau peste noi fără milă ciclistii și cînd răsunau fel de fel de împușcături pe fel de fel de portative, în acordurile sibilinice ale cîntecelor mării, fredonate la vîrsta dragostei sau dincolo de barieră... Am ajunge, vrînd-nevrînd, departe, da, dincolo de bariere... Mă o-presc, deci, din enumerarea de titluri pentru a rememora (făcînd uitat balastul) cîteva din motivele de încredere și speranță pe care le conține «deceniul dezvoltării».

COLUMNNE

Pe drumul inaugurat de «Tudor», continuat de «Dacii» și încheiat (pentru moment, firește) de «Mihai Viteazul» s-au înscris și alte «secvențe» de epopee cinematografică, menite să evoce și să dimensioneze pe ecran din perspectiva contempora-

neității momente cruciale din istoria milenară a poporului nostru. Acest «filon istoric», din care fac parte creații referitoare la realități foarte îndepărtate în timp («Columna»), ecranizări ale unor importante opere literare («Neamul Șoimăreștilor», «Baltagul», «Răscoala») sau filme de «istorie apropiată», inspirate din istoria clasei muncitoare, din lupta pentru eliberarea țării de sub ocupația fascistă, din lupta pentru putere și pentru reforme democratice («Setea», «Lupeni '29», «Străinul», «La patru pași de infinit», «Străzile au amintiri», «Cînd primăvara e fierbinte», «Cartierul veseliei», «Procesul alb», «Canarul și viscolul», «Prea mic pentru un război atît de mare», ca și «Serata», «Facerea lumii», din «recolta» cinematografică a noului deceniu) constituie, desigur, o linie majoră de forță cinematografică națională. Filmele amintite mai sus nu sînt nicidecum «fără cusur». În cazul unor filme de istorie apropiată, desfășurarea subiectelor se îndepărtează uneori de complexitatea vieții, a evenimentelor aduse pe ecran. Dar filmele acestui «filon istoric» (am enumerat cîteva dintre cele mai reprezentative creații ale unor regizori ca Mircea Drăgan, Mircea Mureșan, Mihai Iacob, Mircea Săucan, Iulian Mihu, Manole Marcus, Malvina Urșianu, Gh. Vitanidis, Radu Gabrea, Francisc Munteanu) pot constitui puncte de referință pentru evoluția filmului național, și atunci cînd facem «bilanțul» deceniului trecut nu putem omite niciuna din creațiile de mai sus, fiecare avînd o contribuție efectivă la cristalizarea unui binevenit «sumum» de experiență.





Filmul s-a inspirat din operele literare, pentru a realiza propriile sale opere: «Pădurea spînzuraților», «Baltagul», «Străinul», «Procesul alb».



DIMINETI

Mai puțin «decis», mai puțin elocvent ca «acumulare de experiență», este capitolul filmelor inspirate din actualitate. Este drept, un regizor ca Andrei Blaier, de pildă, s-a dovedit foarte consecvent în sondarea actualității, încercînd să desprindă din contextul vieții sociale (îndeosebi prin intermediul unor scenarii semnate de Constantin Stoiciu) cîteva destine reprezentative pentru anii prezentului. A făcut-o în «Diminețile unui băiat cu minte», a făcut-o în «Apoi s-a născut legenda...» Regizoarea Malvina Urșianu a schițat un portret psihologic contemporan, acela al «Giocondei fără suris». În perimetrul filmelor de actualitate, cu rezultate onorabile, s-au mai situat din cînd în cînd Geo Saizescu, Gheorghe Vitanidis, Virgil Calotescu, Savel Stiopul și, desigur, mulți regizori documentariști (dar nu mi-am propus, acum, decît referiri la creația de lung-metraje)... Lucian Bratu și Lucian Pintilie, autori ai unor filme controversate, s-au dovedit și ei preocupați de problematica tineretului contemporan. Inițiative — izolate — au existat. (A existat și mult «balast», dar, așa cum am promis, încerc, măcar acum, o dată, la ceasul de speranțe al schimbului de ștafetă dintre ani — tentativă neizbutită după cum se cam vede — să fac abstracție de el). Dar filme despre **esența** vieții actuale lipsesc. Or, îndeosebi pe acest teritoriu, al unei problematice pasionante, cu întrebări și răspunsuri de mari profunzimi etice și spirituale, se cere dusă principala «bătălie pentru calitate». Ne-o dovedesc, dacă dăm o raită prin istoria filmului, toate marile cinematografii ale lumii. Ne-o impune, revenind «acasă», **Prezentul**.

Călin CĂLIMAN

O GALAXIE ÎN

Niciunul dintre cei pe care astăzi îi expediem dedesubtul formulei «absolvent» nu și-a început cariera provocând nu știu ce revoluții formale și niciunul nu s-a dovedit a fi încă Einsteinul cinematografului. Au parcurs cu toții necesara școală a eseului și a reportajului în care au învățat ce înseamnă densitatea și conciziunea, organizarea riguroasă a unui discurs. Există însă lucruri pe care nu le poți învăța și nici fura de la nimeni. Și această sumă de lucruri mai greu de cuprins între paranteze fac posibile diferențele dintre tinerii creatori. O groază de argumente, mai mult sau mai puțin plictisitoare, cu care se pot justifica afirmații vagi de tipul: «cutare este talentat», «cutare știe meserie», «cutare este sensibil», dar niciunul serios care să te facă să te îndoiești că cel puțin zece din băieții acestor două promoții pot

*Trebuie
să iau argumentul
din trecut
ca
să pot privi
în viitor*

face un film în toată puterea cuvintului.

Îmi este greu să stabilesc constantele de stil ale vreunui dintre ei, deși preferințele pentru anumite teme sau pentru anumite mijloace de expresie ar constitui indicii aproape suficiente și necesare.

**Nimic nu se naște
din senin**

Un film de condiții de școală, trebuind să fie o poveste cu cap și coadă, care să nu depășească o anumită durată, nu se poate impune decât dacă are o scriitură clară și inteligibilă, dacă ceea ce spune este cu adevărat demn de a te face să rămii cu privirea îndreptată într-o singură direcție, de a te face să descoperi ceva.

Cei patru regizori care au semnat «Apa, ca un bivol negru»



Andrei Cătălin Băleanu



Petre Bokor



Dan Pița



Mircea Veroiu

FORMARE

film
românesc



«Apa ca un bivol negru»

Tentația gloriei, a succesului, dar și riscurile înșingurării, ale uscăciunii, lupta individului cu sine sînt tot atîtea motive care au făcut ca filmul lui Costin Azimioară, «Manechinul și fata» (văzut la festivalurile de tineret de la Locarno, Mannheim, Amster-

dam și ceva mai puțin la București) să fie considerat ca o peliculă capabilă să concentreze experiențele contradictorii ale generației sale. «Fata morgana», la un an distanță, venea să completeze eseul destul de incifrat al «Manechinului». Mai uman,

mai puțin prețios în plastica imaginii, filmul descoperea cu precizie un adevăr cunoscut. Nimic nu se naște din senin. Dacă cei doi tineri, personaje centrale ale acestui film, trebuie să sfîrșească grotesc, este pentru că nu lumea este așezată cu susul în jos, așa cum

o văd ei, ci pentru că ei sînt cei ce o privesc stînd cu capul în jos și cu picioarele fluturînd în vînt. Dens și agreabil, microeseul lui Azimioară prezintă exemplare umane izolate, ridicole prin minoritate și grotești prin unicitate. Îmi place deviza

film românesc...

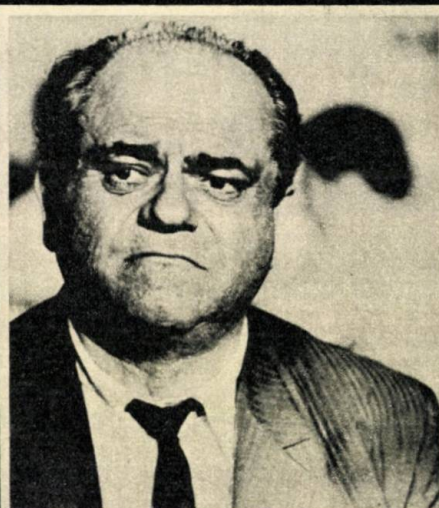
asezată deasupra filmului lui Azimioară, deviză care pare învechită: «Idolii au murit. Nici o iluzie. Numai adevărul».

Idei în imagini

Expresia este totdeauna afectivă, s-a spus. Cea cinematografică nu este niciodată pur metaforică ci totodată directă. «Secvența 17», realizat de Timotei Ursu ca prim film pe 35 de mm, venea să confirme adevărul de mai sus ce poate părea plat și livresc. Și pentru că genul scurt este prin excelență aforistic, cred că de abia «Vinătoarea» corespunde dezișeraterelor genului. Filmul pare o tabletă asemănătoare cu cele pe care ni le oferă în fiecare săptămână Geo Bogza în Contemporanul. Un om este urmărit întreaga sa viață. Când urmăritorii reușesc să-l ajungă, când el, omul, este deja la vîrsta bătrîneții, se constată că de fapt ei, urmăritorii, căutau pe altcineva.

Idei în imagini, peliculele lui Andrei Cătălin Băleanu, subsumate acestui postulat, pot fi considerate ca iconoclaste. «Beatnic-ul», deși primul din seria celor trei povestiri cinematografice, îl caracterizează cel mai exact. Autorul este împotriva aparențelor, conveniențelor și falselor pudori.

Cum niciodată nu am văzut de unul singur filmele de examen, cum nu se pot evita discuțiile pro sau contra chiar și între viitori filmologi «doc-ti», «pricepuți la toate» și mai ales la cinema, cum mi s-a cam făcut lehamite de considerațiile despre stilul «filmului de autor», cred că sinceritatea este condiția «si-ne qua non» a filmului de autor. Acesta este și motivul pentru care susțin că toate mini-filmele acestor tineri sînt în primul rînd filme de



Ștefan Ciobolărașu,



Nina Zăinescu,

eroii lui Șerban Creangă din «Așteptarea»



...și din «Căldura» (Nicolae Wolcz și Vladimir Găitan)

autor. Nu aș vrea să divaghez, dar mă simt obligat de nu știu ce vocație didactică să reamintesc acelor care au văzut în pilulele cinematografice ale lui Mircea Veroiu numai corectitudine și «meserie» că, deși cinema-ul este limbaj și reprezentare tot-

odată, prima și universală înțelegere a lui stă în reprezentare.

Dacă cinematograful osîndește prin însăși natura lui tot ce este fix și terminat, nu pot să fiu îndrăgostit cu adevărat decît de acele filme în care nu se întîmplă nimic

deosebit, în care totul se petrece firesc și autentic. Din această ne semnificativă cauză mi-au plăcut cele două «fragmente» ale lui Dan Pița. Iubesc «După amiază banală» și «Viața în roz», ca și cum eu le-aș fi făcut. Rămîne de necontestat faptul că drama-

O galaxie în formare

tismul nu trebuie căutat, că el nu cere situații excepționale, că el există în orice fapt anonim, că se poate naște din orice.

Chiar dacă nu toate ecranizările acestor regizori au fost la înălțimea modelelor care le-au inspirat, sînt cîteva care pot fi supuse exegezei. «Sahara» și «Ceremonie albastră» ale lui Constantin Vaeni rămîn realizări de o factură poetică aparte, în nota acelei întâmplătoare și tragice întâlniri dintre tinerețe și moarte, dintre dragoste și și neînțelegere, specifică prozei lui D.R. Popescu. Aștept să revăd în viitoarele filme ale lui aceeași întâlnire dintre tragism și tandrețe lirică, aceeași puritate adolescentă.

Distincția e încă greu de făcut

Acum cîtăva vreme revăzînd parabola Adei Pistiner, după o schiță a lui Vulpescu «Dictatorul și supusul său», m-a surprins nu filmul fostei

mele colege, ci sensul nou pe care pelicula îl adăuga modelului inițial. Se pare că cine susținea că trebuie să vezi de mai multe ori ca să poți afirma odată, avea dreptate. La sentimentul inițial, manifest, al sufocării provocate de teroare, luciditatea Adei Pistiner alături, prin intermediul imaginii concrete, o analiză viguroasă a universurilor concentraționale, absurde, a stărilor ce se refuză, în mod obișnuit, percepției empirice. Masivitatea și mai ales fluența ecranizării lui Nicolae Oprițescu, «Negostina», mă făceau să-mi doresc ca la aceeași recentă vizionare să asiste și cîrtitorii, cei care se grăbesc să scufunde vapoarele, înainte ca ele să fi fost construite, cum spune Fănuș Neagu.

Pentru cei ce își spun că sub raportul diversității, producțiile de institut nu prea au ce oferi, țin să le aduc aminte că acel nume de caricaturist, Petre Bokor, cu care s-au obișnuit din revista «Ur-

zica», este un talentat regizor. Comediile lui, «Concert pentru cameră de hotel», «Fredonînd un recviem», dovedesc nu numai un elevat gust în realizarea comicului cvasi-grotesc și o matură îndemînare în realizarea unui gen care nu prea abundă în capodopere de proveniență autohtonă, ci un talent născut pentru a realiza un lanț de gaguri capabile să ne facă să rîdem sănătos.

Am vorbit aici despre filmele de institut ale cîtorva dintre absolvenții anilor '69-'70 și îmi pare rău, pentru că a-i discuta în funcție de ceea ce au lucrat cu 3-4 ani în urmă înseamnă a-i prezenta într-o ipostază, deși favorabilă, demult depășită. Între timp, ei au devenit regizori, personalități independente, pe deplin formate și a-i numi la nesfîrșit «absolvenți» este cel puțin anacronic. Acesta este motivul care m-a făcut să nu-i mai pomenesc aici pe Radu Gabrea, Șerban Creangă sau Mircea Moldovan. Fil-

mele lor au și ajuns la public, au ocupat pagini întregi din cotidiane sau din revistele de specialitate, deci se recomandă singuri. Aș fi preferat desigur să vorbesc despre Timotei Ursu sau Dan Pița și Mircea Veroiu legat de «Orele zborului» și de «Munții noștri aur poartă», dar amîndouă filmele sînt încă pe platouri. Cît despre «Apa ca un bivoli negru», semnătura colectivă pe care o poartă, îngreunează distincția între personalități.

De aceea am fost nevoit să vorbesc despre viitor cu argumentele trecutului. Dar sinceritatea și profunzimea, aderența la tot ceea ce este nou și înaintat, trebuie să ducă inevitabil la gîndul că vîrsta la care absolventul încheie institutul nu este vîrsta uceniciei, ci cea a unui artist format, gata să intre în lupta pentru afirmarea unui film de calitate artistică, ideologică, educativă.

Ilirian Georgescu

Două cupluri din filmul «Frații»

Ilarion Ciobanu și Emanoil Petruț

Ștefan Mihăilescu-Brăila și Draga Olteanu



„Opriti planeta,



Atitudinea publicului cinofil — precum se știe și se reafirmă periodic — evoluează, se modifică în raport cu exigențele sociale și suferă influențe profunde din confruntarea cu mijloacele audio-vizuale și mediile de comunicare în masă: televiziunea, radio, presa, publicitatea, etc. Trăim, potrivit unei expresii a informaticienilor, în «Zodia efemerului».

Succesul sau insuccesul unei pelicule este atribuit astăzi nu numai valorii în sine a actului de creație, ci în mare măsură și acordului sau dezacordului care intervine între *emittătorul* de artă (artistul) și *receptorul* mesajului artistic (spectatorul). S-a mers pînă acolo, exagerîndu-se desigur, încît pictorul Robert Rauschenberg declara nu demult: «doresc să-l fac pe spectator răspunzător de arta pe care o contemplă. Odinioară, artistul eram eu; acum, spectatorul este cel care realizează tabloul și nu subsemnatul».

În acest climat care s-a stabilit în zona dintre știință și artă, a devenit aproape o modă să se discute, din ce în ce mai insistent, despre necesitatea ca publicul să fie cunoscut, testat și investigat, spre a-i surprinde comportamentul, psihologia, preferințele față de film, în raport cu nevoile sale spirituale, cu scopul de a-i defini «acel ceva», care, printr-o foarte generală generalitate (și nu comit nici un pleonasm aici) se numește gust.

Testarea gustului presupune în primul rînd metodă; și, deși s-au întreprins acțiuni inteligente și pline de bune intenții de a dialoga cu publicul, ceea ce se reproșează cîteodată anchetelor este tocmai lipsa de metodă, subiectivismul în abordarea diferitelor categorii de spectatori și, nu a rareori, interpretarea eronată sau tendențioasă a datelor

vreau să cobor..

colectate.

Problema este, evident, foarte vastă și faptul că înseși anchetele și sondajele formează la rândul lor preocuparea sociologilor este o indicație suficientă că merită toată atenția, că o cunoaștere a fenomenelor sociale este la fel de anevoioasă ca și cunoașterea de sine. Pentru că societatea se «psihanalizează» cu dificultate chiar atunci când știința și metoda își dau mîna spre a face să progreseze cercetarea. Dacă am folosit termenii tehnici de emițător și receptor de artă, am făcut-o intenționat, pentru a atrage atenția că într-un domeniu cu totul străin cri-

caracterizarea și calitatea transmiterii de informații în tehnica comunicațiilor. Cu timpul ea s-a dezvoltat într-o veritabilă știință cu aplicații în cibernetică, automatizare, zborul rachetelor, pe scurt, în revoluția tehnicii și tehnologiei moderne.

Teoria informațiilor studiază transmiterea, memorarea și prelucrarea informațiilor, asta o știe toată lumea. Dar care e legătura ei cu arta? Pentru ea spectatorul de film nu este altceva decît un sistem care percepe prin ecran informații vizuale și acustice cu ajutorul organelor sale de simț, le transmite centrilor nervoși și creierului, pre-

ză are semnificația unui dezacord în sistemul de transmitere a informației de la emițător la receptor. În cazul filmului, teoria informațiilor și-a propus să analizeze și să măsoare cantitativ, cu ajutorul calculatoarelor electronice, cum se face transferul de informații de la ecran la spectator, ce modificări intervin între percepția de trăire a operei cinematografice (iluzie a realității obținută prin mijloace tehnice) și procesul natural de percepție și, plecînd de aici, care sînt perturbațiile ce intervin și de care artistul trebuie să țină seama în ordinea comunicării lui cu spectatorul.

Examinatorul electronic

Fără false iluzii, teoria își are limitele ei. Ea n-a reușit să evalueze decît structuri și reacții, nu și subtilitatea emoției artistice. În domeniul muzicii, de exemplu, informaticienii, întruniți recent într-un congres la San Francisco au stabilit, pe baza informațiilor auditive transmise pe un interval de timp dat, că muzicienii de astăzi interpretează operele lui Mozart, Bach și Haydn într-un ritm mai rapid decît în epoca în care au fost compuse. Autorul «Flautului fermecat» este astăzi categorisit drept autor de muzică sincopată, iar Schubert, Mendelsohn Bartholdy și Schumann, interogați de un calculator electronic, n-au trecut examenul «sub raportul eficienței emoționale și estetice».

Va reuși oare teoria informațiilor să rezolve problema cheie a calității emoțional-artistice? Nimeni nu știe, deși specialiștii manifestă optimism. Deocamdată, se fac studii și se întocmesc statistici. Revenind la film, teoria informațiilor concepe omul ca pe un organism adaptat lumii senzoriale; pe baza experienței de viață, el

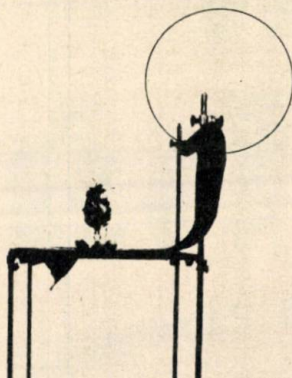
este bombardat cu semnale previzibile (foșnetul pădurii, verdele cîmpiei, clipocitul apei etc), își face presupuneri pentru semnale ce pot să urmeze. Aceste presupuneri referitoare la semnalele probabile fac ca omul să fie definit statistic ca un «model» de așteptare. Cînd modelul primește un semnal neașteptat, deci un semnal cu valoare informațională ridicată, se produce o *perturbare* a ordinii interne și automat apare reacția sau emoția.

Spectatorul plictisit de moarte la un film, fie că finalul este previzibil după prima bobină, fie că montajul este lent, fie că acțiunea nu interesează, fie, fie..., să știe de acum încolo că, în virtutea teoriei cu pricina, El-Modelul, nu primește semnale cu valoare informațională importantă și, ca atare, rămîne într-o «lungă așteptare», care nu justifică nici deranjul, nici banii și nici timpul pierdut.

Oricum, teoria informației trebuie luată în serios. Ea are șansa să devină un instrument prețios în studiul spectatorului și al publicului. Într-un fel, teoria informațiilor este prima tentativă cînd matematica își propune să măsoare, prin cifre și mașini de calcul, temperatura, tensiunea și metabolismul emoțiilor artistice ale spiritului uman.

Pe moment însă criticii de film pot fi liniștiți, fiindcă ordinatoarele sînt încă departe de a judeca «cu competență» opera de artă. Dar, dacă într-un viitor oarecare se va ajunge pînă acolo încît calculatoarele electronice să califice filmele cu una sau mai multe stelute, atunci criticului de film nu-i va rămîne decît ipoteza unei hotărîri supreme ce rimează cu titlul unei comedii muzicale jucate cu mult succes la Londra și New York: «Opriți planeta, vreau să cobor».

Constantin PIVNICERU



ticii de specialitate a apărut și cîștigă teren concepția potrivit căreia procesele intime de trăire artistică pot fi studiate matematic cu ajutorul teoriei informațiilor.

Artă și informatică

Nu este aici locul și nici cazul să dezbatem în prag de An Nou subtilitățile teoriei informațiilor, deși sînt convins că termenii au ajuns destul de familiari, ei circuliînd aproape în toate publicațiile indiferent de specificul și destinația lor. Important este să-i surprindem esența și virtuala ei legătură cu fenomenul artistic și psihologia percepției.

Teoria este mai veche și la începuturile ei se ocupa cu

lucrează informațiile și determină diferite reacții ale organismului, precum și stări de spirit. Ce înseamnă pentru individ culoarea galben dacă nu înregistrarea unei excitații de lumină de o anumită lungime de undă, transformarea ei de către nervul optic într-un impuls bioelectric ce se propagă cu o viteză de 30 000 cm/sec. și prelucrarea informației de către creier în senzația de culoare, care este o stare interioară ce ține de psihologia percepției?

Evident, analogia dintre tehnica comunicațiilor și reacțiile psihologice este primitivă, dar ea constituie premiza pentru analiza cantitativă a procesului de percepție. Neînțelegerea operei de ar-

O artă care răspunde la întrebări

*Cinematograful țărilor socialiste
cultivă răspunderea
față de destinul omului,
al societății și al ideilor înalte*

O privire, fie și fugară, sub
semnul «turului de orizont»,
aruncată peste ecranele și
platourile țărilor socialiste
din acest 1971, ne întărește
sentimentul de prețuire față
de un cinematograf care,
mai presus de orice, cultivă
răspunderea față de destinul
omului, al societății și al ideilor

înalte. Fiecare panoramic
al fiecărei țări are, bine-
înțeles, culorile sale aparte,
dar ele se întâlnesc în zona
profundă a artei socialiste.
Artă care înțelege să-și îm-
plinească rosturile sale ma-
jore, fiind un factor dinamic
și emoționant de activizare a
conștiințelor.

În prim-plan: tinerețea

Dintr-o producție totdeauna bogată și diversificată, încercăm să desprindem câteva virfuri. O caracteristică generală, care se impune de la primul contact cu filmul sovietic al acestui an, este

greutatea covârșitoare pe care o are creația inspirată de actualitate.

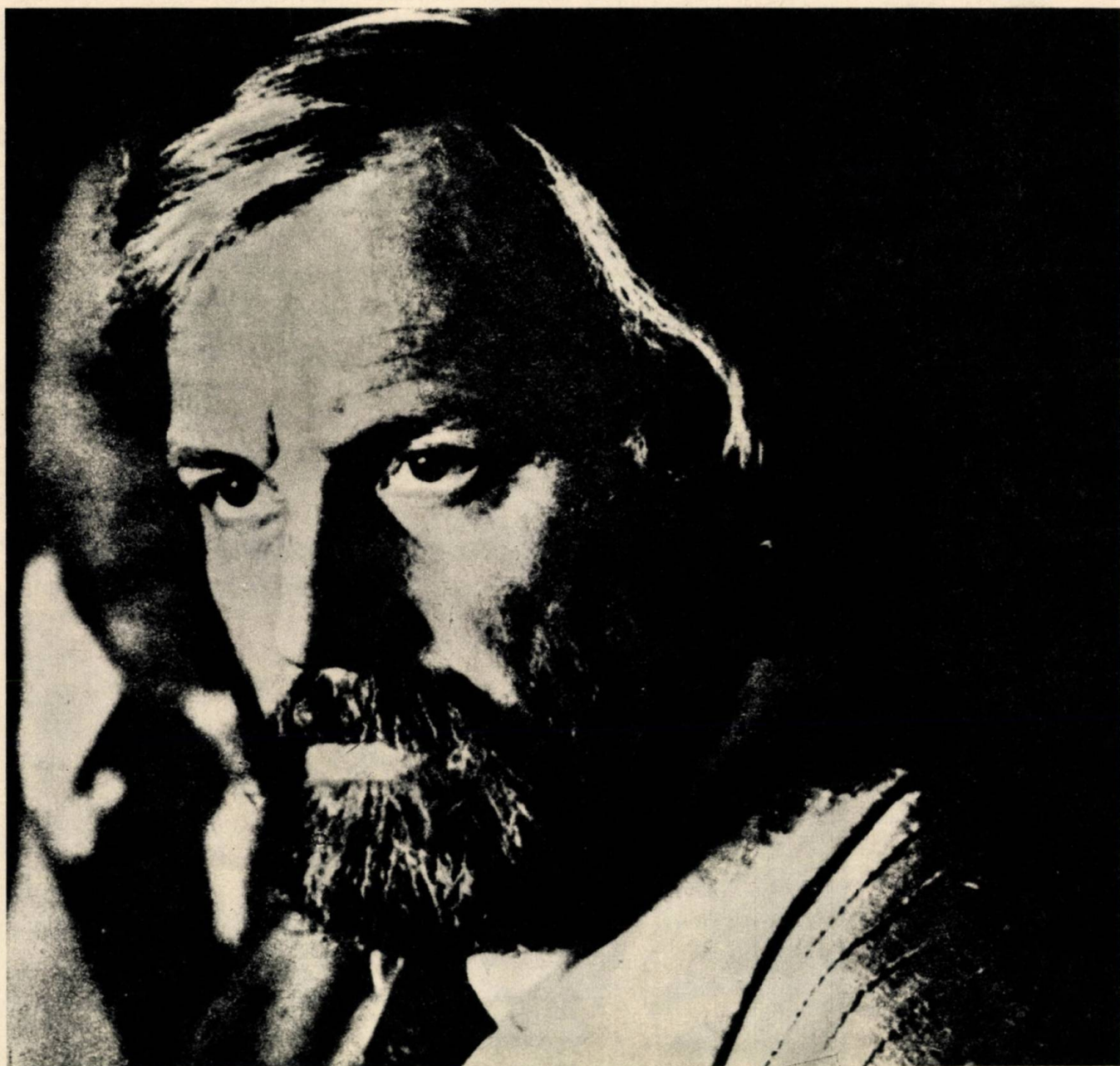
Aș începe dificila operație de desprindere a unui titlu sau altuia cu «*Gara bielorusă*» al tinărului Andrei Smirnov, vibrantă și delicată incursiune în viața unor oameni pe care i-a apropiat cîndva războiul, pe care i-a despărțit apoi existența individuală.

Patru prieteni se reîntînesc după ani de zile, după ce fiecare și-a împlinit destinul în felul lui: unii s-au reali-

zat în chip strălucitor, au cunoscut succesul, gloria, chiar infatuarea nedorită, alții duc un trai anonim dar nu mai puțin util celor din jur. Este remarcabilă finețea și precizia cu care proaspătul cineast evidențiază frumusețea adevărilor simple, fundamentale: foștii prieteni se regăsesc pe deplin în momentul în care renunță la orgoliile efemere, în clipa în care poziția socială a fiecăruia nu mai este o barieră sau un prilej de inhibare.

Însemnele ei exterioare dispar pentru a lăsa loc recității autenticității, simplității și generozității care dau măsura interioară unică atât a directorului de întreprindere, cît și a scriitorului, a mecanicului și a infirmierei, adunați la un loc de micile întâmplări ale vieții de zi cu zi.

Un loc aparte în producția sovietică a acestui an l-a ocupat filmul dedicat tineretului. Apelînd la toate modalitățile de creație, de la



Frumusețea adevărilor clasice («Unchiul Vania»)

filmul poetic la comedia senină ori la dezbateră tonică, regizori aparținând tinerelor generații de cinești propun, fără gesturi didactice, modele de conduită, tipologii în care se pot recunoaște cei care se află în pragul asumării primelor responsabilități, cei care fac cunoștință cu primele contradicții ce însoțesc procesele dialectice, viața însăși.

«*În trecere prin Moscova*» este o nouă «baladă a soldatului», o altă invitație care, cu toate că nu atinge perfecțiunea artistică a lui Ciuhrai, găsește ecou în rîndurile tuturor acelora care știu că a respecta sensibilitatea, demnitatea tovarășilor tăi, este una din normele de aur ale eticii socialiste.

Tînărul erou al acestui film, ca și cel al comediei «*Cele șapte logodnice ale soldatului Zbruev*», ori ale dezbaterii intitulate chiar «*Tineri*», trimite către colegii lor de generație un mesaj optimist — fermecător în detaliile sale — al unei existențe sănătoase în care principalul element de justificare umană este munca inimoasă și bine făcută printre ai tăi și pentru ai tăi.

Rezonanțele războiului care a răvășit destine omenști străbat dureros în filme precum «*O întâmplare cu Polînin*» sau «*Rezonanțele trecutului*». Iuri Ozerov și-a continuat și el în 1971 monumentală evocare a Eliberării, terminînd ultimele două serii din «*Bătălia pentru Berlin*» și «*Ultimul asalt*», ce ating ca dimensiuni, dramatism și patos înalta tensiune din primele episoade. Istoria, de data aceasta cea a Revoluției cu exemplarele ei lecții de umanism și sacrificiu, se face prezentă și în filmul veteranului Iosif Heifiț, «*Salut, Maria*» — povestea destinului de luptă al unei femei —, în «*Înima Rusiei*» sau «*Trimișii vesniciei*». Atrage atenția, acest din urmă film, prin căldura și firescul cu care evocă grija statului sovietic, încă din primele sale zile de

existență, față de marile valori ale artei universale. «Trimișii» nu sînt altceva decît capodoperele Ermitaj-ului, ocrotite cu prețul unor grele sacrificii.

Una din realizările de prestigiu ale cinematografului sovietic din ultima vreme este, fără îndoială, recenta ecranizare a lui Andrei Mihalkov-Koncalovski după «Unchiul Vania». Cunoscut spectatorilor noștri dintr-o altă adaptare cinematografică, «Un

cuib de nobili», Koncalovski înfăptuiește un miracol, cu o carte în mînă, pentru a doua oară. Cinematograful — în general — se poate lăuda cu multe, «fotografierea gîndului» a ajuns o monedă destul de mărunță, dar rar am privit cu cutremurare, cu stropi de sudoare pe frunte, cum cîteva vieți se înăbușă încetul cu încetul într-o cameră cu ferestrele deschise, rareori am văzut zăpușeala așa cum alții văd idei. Con-

știința inutilității, a zădărniciiei oricărei așteptări într-o societate ostilă omului, cum a fost cea reflectată de opera lui Cehov, capătă în acest film dimensiuni cinematografice coplesitoare. Mina dreaptă a cineastului, în cazul ecranizării de față interpretul unchiului Vania, actorul Innokenti Smoktunovski, declanșează încă o dată toate resorturile unui talent pe care, nu mă sfiesc să-l numesc de-a dreptul genial.

Sonia din «Unchiul Vania»: Irina Kupcenko





Frumusețea adevărurilor contemporane («Îndrăgostiții») ▲

▼ Frumusețea adevărurilor fundamentale («Gara Bieloruse»)



Privire lucidă asupra morții («Mestecănișul»)



R.P. POLONĂ

Despre viață și moarte

1971 a adus cineaștilor polonezi recunoașteri susținute ale eforturilor creatoare, ale căutărilor angajate și atât de specifice ce au caracterizat întotdeauna cinematografia țării prietene. Reamintim că la Festivalul internațional de la Moscova, din acest an, unul din marile premii a revenit lui Andrzej Wajda (artistul a cărui poftă de muncă din ultima vreme nu este ajunsă din urmă decît de marele său talent): «Mestecănișul» — care are drept punct de pornire una dintre cele mai frumoase nuvele ale scriitorului Jarosław Iwaszkiewicz. Meditație elegiacă asupra vieții și morții, asupra destinului omului, ființa născută să zboare, nu să-și jelească trecătoarele nefericiri, atinge în această ultimă creație wajdiană proporții de o intensitate rar întâlnită. Eliberarea de sub obsesia morții este un proces tenace — chinuitor fără îndoială, dar care înobilează ființa — iată pledoaria esențializată a unuia dintre marii artiști ai epocii noastre. Daniel Olbrychski, protagonistul, a cucerit și el premiul de interpretare. Un nume care a urcat încă o treaptă solidă în acest an este cel al lui Krzysztof Zanussi, autor complet, din familia neliniștitilor, pentru care cinematograful este un instrument de investigație psihologică ce trebuie minuit fără rețineri, dar cu maximă responsabilitate. «Viață de familie» aduce în discuție atitudinea față de realitatea înconjurătoare, față de conflictele ei deschise sau doar bănuite. Filmul pro-



Privire lucidă asupra istoriei («Copernic»)

pune — uneori cu neîndurare — luciditatea și intransigența noastră, ori de cîte ori oamenii se închid în carapacea egoismului și indiferenței, bine drapată în vâlurile unui trai comod, înșelător.

Dintre filmele care au completat armonios peisajul cinematografului polonez în acest an, au atras atenția poeticul «Apel» al tinărului Wojciech Solarz. Comunicarea cu natura, leagănul atîtor a-linări de doruri și necazuri, revine în această creație (excelent filmată de Wiesław Rutowicz, operatorul de pe genericul «Intrusei») cu o forță încărcată de semnificații; aş adăuga apoi «Cardiograma» lui Roman Zaluski și «Cine mai crede în berze» de Jerzy Stefan Stawinski, pentru sinceritatea cu care tinerii lor eroi își caută acel drum din viață în care să nu se întilnească cu minciuna și compromisul.

Ecourile războiului, ale dramelor și jertfelor sale imposibil de uitat se fac simțite în filme precum: «Meridianul zero» (scenariul — Aleksander Scibor Rylski, regia — Waldemar Podgorski), «Legenda» (un înduioșător omagiu adus de Sylwester Checinski tuturor «copiilor războiului», tuturor acelorora cărora le-au fost răpite tandrețea și căldura vîrstelor în floare), «Cursa» (regia — Andrzej Piotrowski), «Încă se mai aude nechezatul cailor» — reconstituire a campaniei din septembrie 1939, întreprinsă de către Mieczysław Waskowski cu un ascutit simț al documentului de epocă.

Un surîs aparte, inviorător, l-au adus cîteva comedii pline de fantezie, inspirate din teme de actualitate, dintre care citez «Un milion pentru Laura» (regia — Hieronym Przybyl) și «Urăsc zilele de luni» al lui Tadeusz Chmielewski.

La ora la care încredințăm tiparului aceste rînduri sînt aproape gata alte cîteva realizări în care cinematograful polonez își pune speranțe



Privire lucidă asupra vieții («Viață de familie»)

deosebite: «Copernic», film portret, film-meditație, de proporții vaste, închinat marelui savant și umanist. Cuplul de cineaști Ewa și Czesław Petelski și-au propus să lase cîmp liber de acțiune dezbaterii mereu actuale asupra datoriei omului de geniu, asupra răspunderii sale

în fața societății și a dificultății de a îndura asperitatea unei condiții umane ieșite din comun. Tot în ordinea viitoarelor premiere înserăm aici două filme așteptate cu îndreptătit interes: «În deșert și în junglă» — adaptare pentru ecran după o năvelă de Sienkiewicz, întreprinsă

de Władysław Slesiki, un autentic poet al imaginii (este autorul frumosului film «Nisipuri mișcătoare» care a rulat la noi sub titlul «Intrusa») și «Cînd prea depărte, cînd prea aproape», în care cineaștul — scriitor Tadeusz Konwicki reia una din temele patetice ale cinematografiei po-

loneze: punerea de acord a destinului individual cu cel istoric, necesitatea înțelegerii dialecticii sociale cît nu este prea tîrziu. În acest film se vor înfrunta doi dintre cei mai valoroși actori ai generației de mijloc: Andrzej Lapicki și Gustaw Holoubek.

R.S.F. IUGOSLAVIA

Monografia contemporaneității

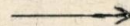
Cinematografia iugoslavă, una dintre cele mai dinamice din Europa, a dovedit și în acest an aplecarea sa con-

stantă către problemele majore ale societății, antrenarea spectatorului în pătrunderea semnificațiilor unei realități bogate. Nu este lipsit de interes să notăm, încă din capul locului, că majoritatea creațiilor ce au îmbogățit patrimoniul producției naționale pe 1971 sînt filme care militează răspicat — într-o foarte întinsă gamă de modalități artistice — pentru o etică a răspunderii și cura-

jului într-o societate cu înalte coordonate morale. «Rolul familiei mele într-o lume revoluționară» se intitulează filmul lui Bata Cengić care urmărește cu un ochi ager evoluția generației ce și-a petrecut adolescența în anii războiului. Și-a ținut aceasta făgăduințele? Cît de repede a obosit? Cîți dintre tinerii de atunci s-au lăsat seduși de ispită unui confort sufletec? Iată cîteva dintre în-

trebările lansate de acest film. La Festivalul de la Pola au fost răsplătite filmele lui Kreso Golik, «Cine nu vrea să gîndescă» și Tonci Vrdoljak, «În pădure mai sînt copaci verzi», pentru pasiunea cu care confruntă actele esențiale prin care individul își definește atitudinea față de societatea și timpul cărora aparține. Cineastul Vrdoljak mărturisea că nu-și poate imagina un film ale cărui cre-

Monografia primăverii neliniștite («Primăvara în agonie»)



zuri morale să nu fie exemplare. Se pare că de aceeași părere sînt și colegii săi de meserie, regizorii Zivojin Zika-Pavlović, Miroslav Krleža, Bostjan Hladnik, Miroslav Antić, Zvonimir Berković,

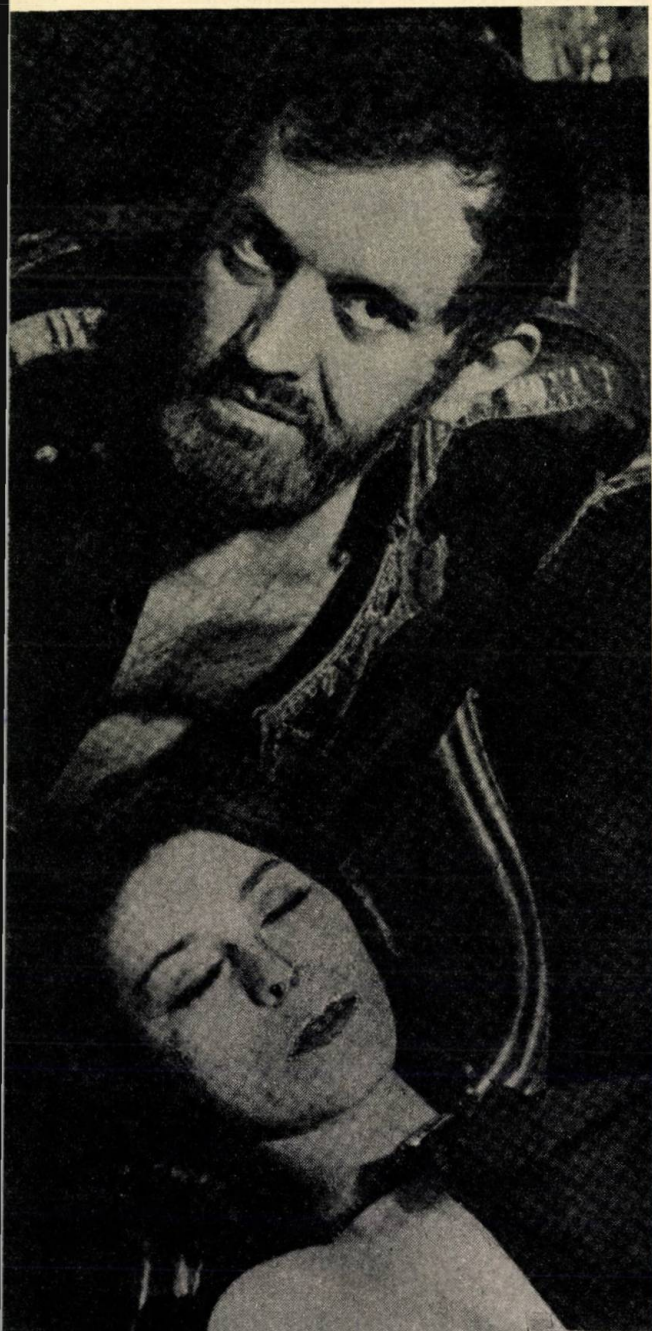
Zdravka Randić, Stevan Petrović, ale căror filme recente răspund aceluiași comandament: «Recoltă roșie», «Drumul spre paradis», «Mascarada», «Cu dracul la micul dejun», «Pe urmele

unui accident», «Rămășag», «Primăvara în agonie» pot fi oricînd incluse într-o monografie a contemporaneității.

Iubitorii filmului așteaptă ca și ultimul film al lui Aleksandr Petrović (autorul «Ți-

ganilor fericiți»), «Maestrul și Margareta» (o poveste cu aluzii la mitul faustic) să fie un prilej de satisfacții. Deocamdată, Aleksandr Petrović se mai află pe platouri, după cum tot în mijlocul e-

Monografia singurătății în doi («Drumul spre paradis»)



Monografia singurătății totale («Pe urmele unui accident»)



chipelor de filmare pot fi găsiți și alți cinești de renume: Purisa Georgevič, Milan Lublić, Nicola Babić.

R.S. CECOSLOVACĂ

Contemporanul anonim

În deplină continuitate cu ceea ce constituie, de mulți ani, o tradiție a școlii cehoslovace, regizorii de la studiourile Barrandov, Koliba-Bratislava etc. au investigat cu aceeași dăruire universul psihologic al contemporanului anonim, pentru a-i releva reacțiile, comportarea, gândurile din viața cotidiană, banală și cenușie doar la o privire superficială. Ca de obicei, mulți cinești cehoslovaci preferă să trimită semenilor mai puțin gesturi

de tandrețe și mai degrabă bobîrnace, dacă ne este îngăduit să numim astfel sfichiurile aruncate din vârful unei satire lucide, pline de grijă față de evoluția individului. Iată, bunăoară, noul film al lui Evald Schorm, «Ciini și oameni», trei scheciuri de un realism necrutător, trei micropovestiri tragicogrotești, cu eroi ce-și semnează singuri actul dezumanizării. Mai blîndă, dar nu îngăduitoare, este comedia lui Jaroslav Papousek, «Hogo-fogo Homolka» (continuarea lui «Ecce homo Homolka»), preluat de către noi cu titlul «Duminică în familie»). Și această nouă serie se remarcă prin același dar al observației critice; Papousek are talentul de a dilata momentele — nebăgate de

Satiră binevoitoare («O duminică în familie»)



alții în seamă — în care tentaculele egoismului se profilează în viața cotidiană. Urmor întâlnim și în filmul lui

acest an cu un film ce amintește stăruitor (în fondul său emoțional) de un alt film ce-i aparține: «Zidul înalt».

ții, demnitatea condiției femeii și cauza celor mulți.

În galeria noutăților ecranului cehoslovac trebuie con-

semnat, neapărat, și debutul în regia de lung metraj a celui mai atrăgător actor al țării, Vít Olmer. După câteva



Satiră surizătoare («Hugo, fogo, Homolka»)

Satiră mușcătoare («Ciini și oameni») ►

Jan Schmidt, «Cupa reginei Dolly», dar nu ascuțit, ci mai mult pentru a potența lirismul și duioșia celor trei schițe despre dragoste, realizate după trei nuvele ale scriitorului Vladislav Vancura, «Josefine», «Bozena» și «Isabella». Esența acestui film este concentrată într-una din confesiunile unui erou: «eu știu că numai oamenii pasionați și neobosiți, oamenii care fac orice lucru cu mândrie și demnitate, sînt în stare să aibă o existență armonioasă și la necazuri și la bucurii». Protagonista celor trei schițe este cea care rămîne vedeta numărul unu a filmului cehoslovac, Jana Brejchova.

Unul dintre cei mai îndrăgiți cineaști, Karel Kachyna, a fost prezent pe ecrane în

Recenta creație, intitulată «Voi sări încă odată peste băltoace» (la noi a rulat în toamna aceasta) reia, cu aceeași intensitate și delicatețe motivul copilăriei care se străduiește să nu-și piardă puritatea și încrederea în contact cu asprimea preimpuriei a maturității. Se regăsesc, în acest film, și alte obsesii nobile ale cineastului: prietenia, solidaritatea, comunicarea dincolo de bariera vîrstelor.

Un izbutit film de evocare a unui memorabil trecut de luptă a înscris Vladimir Ceh cu «Cheia»; întregul film se constituie ca un portret, în linii sigure și calde, al unei luptătoare, fostă tovarășă de luptă a lui Iulius Fucik — una dintre nenumăratele eroine care au apărut, cu prețul vie-



încercări în genul scurt, Olmer s-a oprit asupra unei teme propuse de scriitoarea Kristina Vlachova: consecin-

țele uneori catastrofale ale vieții într-o familie dezorganizată. Certitudinea sentimentelor, pe care tinerii cres-

cuți de capul lor o dobîndesc cu greu, este piatra de încercare în complicatul proces de recuperare morală ur-

mărit de Vit Olmer în filmul «Atunci, salut» (un amănunt: distribuția cuprinde numai neprofesioniști).



R.P. BULGARĂ

Dialog între generații

Panoramicul filmului bulgar 1971 acordă cîștig de cauză tot producției de actualitate. Trei sferturi din creațiile recente au punctul de pornire în contemporaneitate, un adevărat record pentru cinematografia bulgară. Pe genericul celor mai multe dintre aceste proaspete pelicule se află înscrise, în calitate de scenarist, numele unor proeminenți scriitori ai țării.

Cîteva filme abordează cu sinceritate problema dialogului dintre generații, subliniind permanența idealurilor într-o societate statornică; astfel sînt «Călătorie cu minie» al regizorului Nikola Korabov și prozatorului Dika Fucegiev (voiajul acesta «minios» este de fapt o incursiune în propria conștiință), «Păsările zboară către noi» al lui Zahari Zandov, «Aricii se nasc fără țepi» de Dimitrie Petrov (pe care l-am și văzut pe ecranele noastre), «Păcătosul necesar» de Borislav Saraliev după un scenariu de Ivan Ostrikov. Atrage atenția, mai ales acest din urmă film, prin tonul pasionat cu care critică tendința și metodele nefericite ale unor părinți în a-și educa copiii să înfrunte chipurile «jungla vieții». Care junglă? întreabă cu hotărîre Saraliev.

Afirmat cu un film de o densitate deosebită, cum a fost «Camera albă», cineastul Metodi Andonov își dovedește încăodată talentul cu «Nimic mai frumos decît vremea proastă», construit pe schema unei pelicule politiste.

După cîteva ani de absență s-a reîntors în cinema-



Simplitatea datoriei («Trei bărbați în rezervă») ▲ ▼ Simplitatea sacrificiului («Poveste din Gerlovo»)

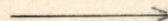


fie Kiril Ilinceț cu «Cercurile dragostei», film-scheci, o baladă închinată eroismului din timpul războiului. Encourile anilor de luptă pătrund și în filmul lui Zacco Heskiya, «Trei bărbați în rezervă», structurat însă ca o

comedie lirică. Istoria, mai apropiată sau mai îndepărtată, este prezentă în filmele «Nu te întoarce» al lui Ludmil Kirkov, «Cîntecul fără sfîrșit» semnat de tînărul regizor Milen Nicolov în colaborare cu scriitorul Nicolai

Haitev, «Poveste din Gerlovo». Titlul din urmă se anunță ca o realizare deosebită: autorul său, Grișa Ostrovski (colaborator la «Oculul») l-a conceput ca pe o meditație în jurul unor false principii care, după expresia

scenaristului Atanas Slavov, «poluează sufletul omenesc»: inerția, neîncrederea, trădarea, egoismul, teama. Introspecția atinge adîncimi amețitoare în acest film despre care, fără doar și poate, se va mai vorbi.



Simplitatea cotidianului («Călătorie mînioasă»)



Pledoarie pentru iubire

Un prestigios premiu la Festivalul de la Cannes '71, premiul FIPRESCI, a răsplătit una dintre cele mai emoționate creații închinete omului: filmul maghiar «Iubire» al lui Karoly Makk (cineast care părea amenințat de stagnare pînă acum). Presa noastră, spectatorii, și-au spus cuvîntul asupra acestei vibrante pledoarii (nici o clipă atinsă de vreo umbră)

1971 a însemnat pentru cinematograful maghiar semnarea actului de liberă trecere în lume a încă cîtorva creații valoroase. S-a impus încă o dată atenției — și, ca de obicei, unor pătimașe discuții contradictorii — Miklos Jancso, acest statornic filozof pe marginea istoriei, în care vede teatrul celor mai dramatice ciocniri umane. Filmul «Agnus Dei» prelungește tema unică ce străbate aproape toate realizările de pînă acum ale lui Jancso: meditația asupra condiției umane, pornind de la învățămintele unei istorii eliberate de orgoliul nesemnificativ al

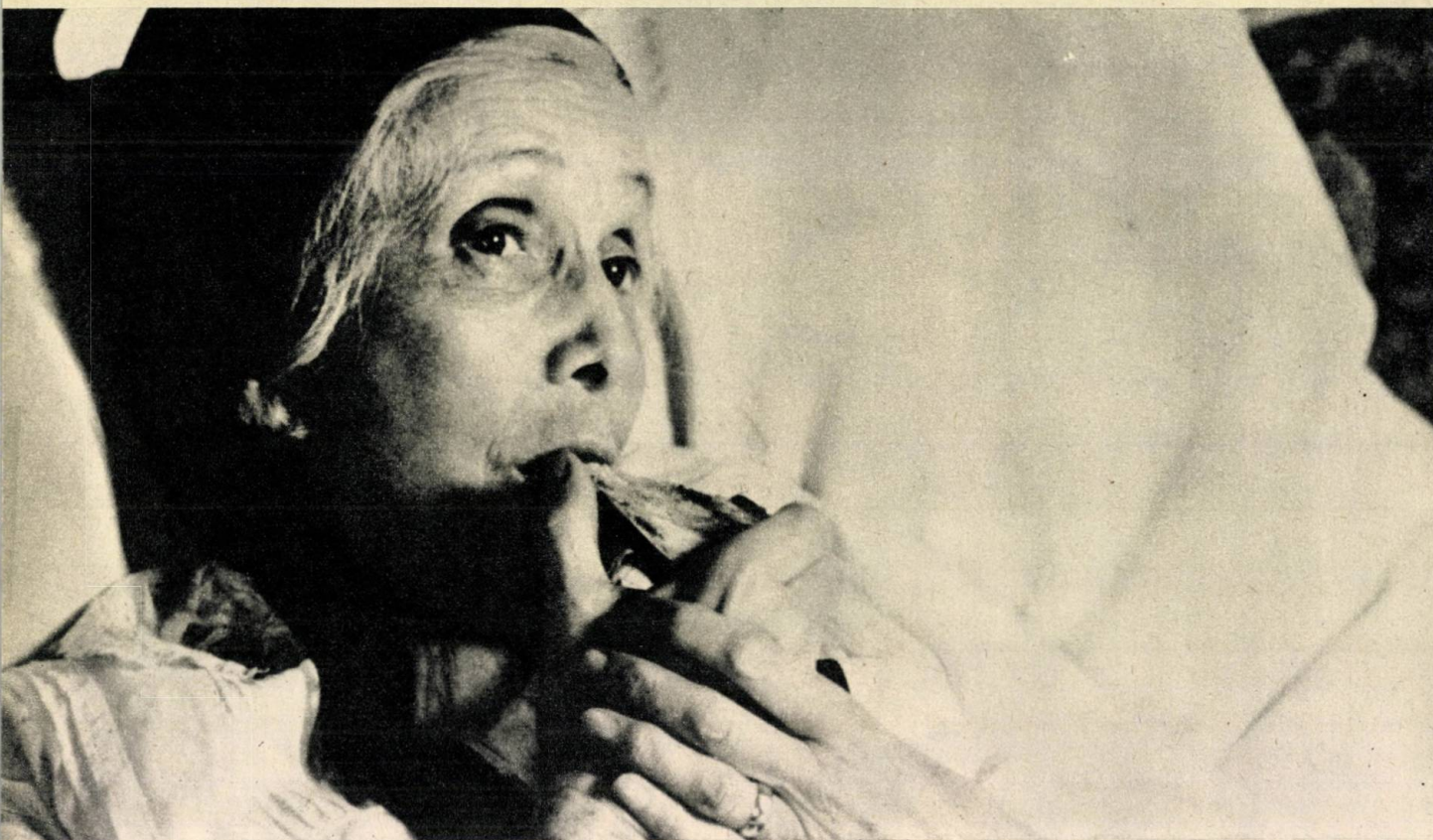
Daniel Olbrychsky.

Un film ce a întrunit adeziunea tineretului este «Rupeți cercul» al lui Peter Bacco care, în prealabil, a întreprins adevărate studii de sociologie în rîndurile tinerilor muncitori: «scenariul — spune regizorul — este cristalizarea finală a unei suite de anchete și conversații desfășurate timp îndelungat. Am încercat să prindem pe viu, cu obiectivitatea sociologului, anumite mișcări interne ale societății noastre actuale, mișcări abia perceptibile din afară. Personajul principal este un reprezentant al noului tip de tînăr muncitor

pe deplin capacitățile».

Tot tinerei generații îi sînt închinete și comediile «Manechina» (regia — Janus Rozsa) și «Un cizmar năstrușnic» de Gyula Gazdog.

«Vreau să fac un film care să respire dragostea pentru viață, bucuria de a trăi» — declara la începutul lui 1971 Zoltan Huszarik și s-a ținut de cuvînt: «Sindbad» (numele eroului mai multor romane și povestiri ale scriitorului Gyula Krudy) ne introduce în universul fascinant al visului și al amintirii. În felul său și filmul «Vise de dragoste» (de asemenea cunoscut spectatorilor noș-



Credința în omenire («Iubire»)

pentru respectarea demnității și personalității umane, pentru întreținerea încrederii nelimitate în puterea adevărului și a rațiunii. Cu o promptitudine rar întîlnită în cercurile organelor de difuzare, acest film a fost proiectat la noi concomitent cu Cannes-ul.

lui «atunci» și «acolo». «Agnus Dei» este o polemică conținută împotriva iraționalismului. Din distribuția acestui film (realizat în colaborare cu scenaristul dintotdeauna al lui Jancso, Gyula Hernadi) face parte și actrița noastră Anna Szeles, precum și actorul polonez

care, prin înalta sa calificare tehnică, atinge condiția intelectualului. Trăim într-o epocă în care aspirațiile individuale ale acestei categorii coincid cu necesitățile noastre economice, iar noua structură economică nu va întîrzia să le ofere posibilitatea de a se exprima și a-și folosi

tri) al lui Marton Kelety, re-compune o lume a visului, cea pe care o purta tot timpul cu el marele Liszt, al cărui chip domină această fragilă evocare.



Credința în artă («Liszt») ▲

▼ Credința în dragoste («Rupeți cercul»)



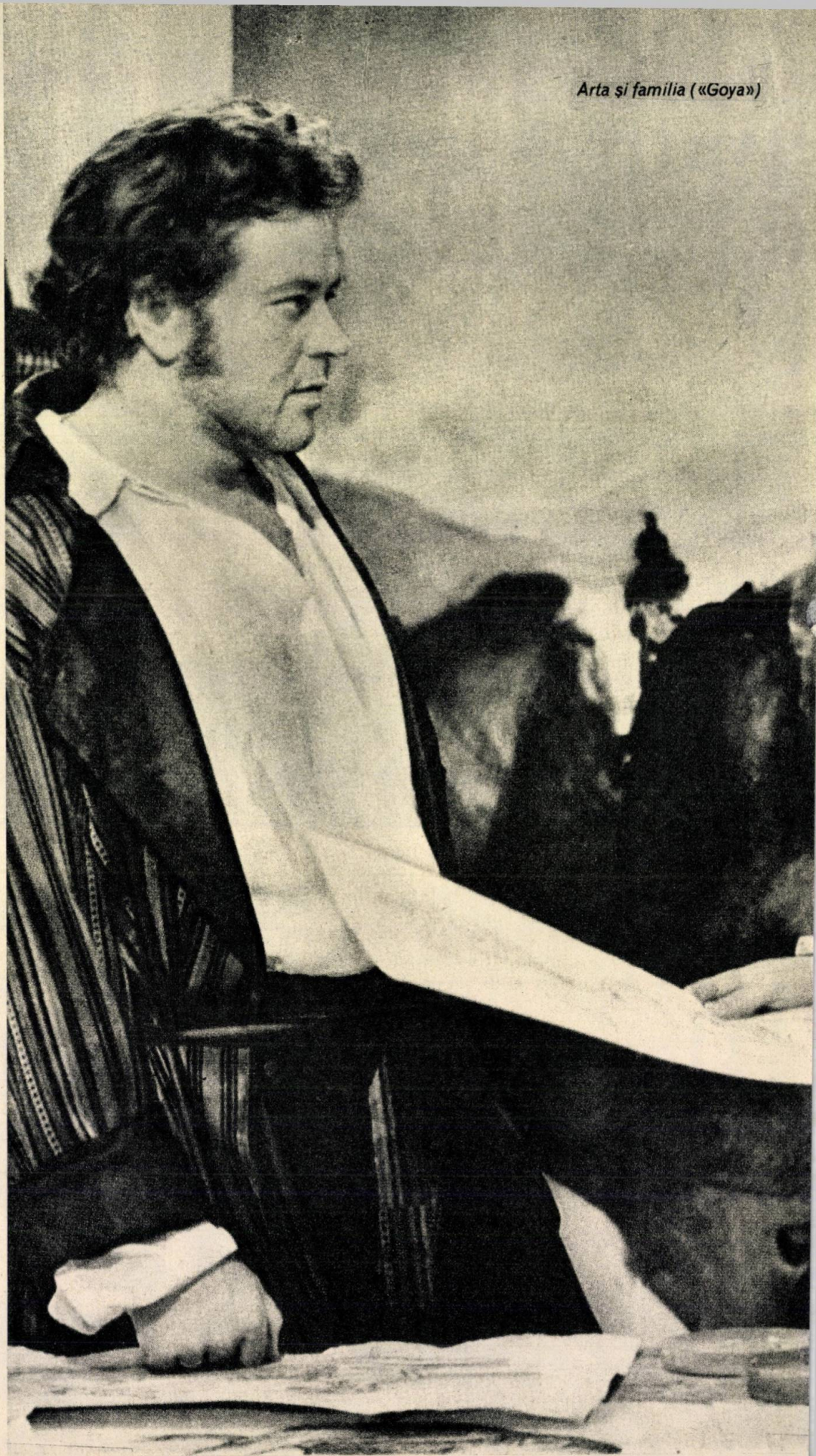
Prietenul nostru, omul

La mijlocul acestui an am aplaudat trecerea prin sălile noastre de cinematograf a unui film cu și despre tineri, de o autentică ținută educativă: «Îl cunoașteți pe Urban?» al regizoarei Ingrid Reschke. Acest Urban pe care-l onorează titlul și pe care-l caută — de la început până la sfârșit eroul — nu este altcineva decât prietenul adevărat, omul pe care oricine ar vrea să-l știe alături, este prezența tonică și pil-duitoare în fața căreia te simți obligat să-ți revizuești gesturile, comportarea, opțiunile, să le confrunți cu trăinicia unui ideal etic în afara căruia nu poate fi conceput rostul în viață. Aceleași crezuri și le propune și filmul «Curaj, dragoste, măsură» al lui J. Veiczi.

Ceea ce părea la început o ambițioasă încercare de ecranizare a cărții lui Feuchtwanger, «Goya», s-a dovedit, în mâinile cineastului Konrad Wolf (sprijinit substanțial de scenaristul bulgar Anghel Wagenstein) o realitate împlinită: adaptarea cinematografică înfringe limitele unei transpuneri de la roman la carte, își trăiește o viață a sa, aparte, restituie dimensiunile copleșitoare ale marelui artist — pe deplin angajat față de epoca sa — care a fost Goya. De fapt, filmul este o confruntare memorabilă între artistul împovărat de glorie și timpul social-politic căruia îi aparține.

Rolul principal a fost încredințat actorului lituanian Donatas Banionis, iar filmul s-a și confruntat cu publicul pretențios al unor festivaluri ale anului.

Un alt film care îmbină filmul biografic cu cel al patosului etico-politic este «Drapelul roșu», evocare a militantului Karl Liebknecht (regia: Günther Reisch). Protagonist — Horst Schulze. Cea care dă viață Rozei Luxemburg este actrița poloneză Zofia Mrozowska.





R.P. CHINEZĂ

Patosul militant

Filmele țărilor socialiste din Asia au dovedit și în acest an atașamentul cu care sînt întimpinate, înaltele aprecieri izvorîte din patosul lor militant, din convingerea cu care depun mărturie asupra unor mari transformări sociale, din forța eroismului, abnegației și neînfricării.

Producțiile studiourilor din Pekin, «Detașamentul roșu de femei» (punctat pe ecranul nostru și pentru prima oară la un festival internațional, Venetia) și «Ce este important» realizează sinteze expresive ale unor destine în care se recunosc milioane de ființe, valorifică cu măiestrie tradițiile unei arte plastice și muzicale de aleasă expresivitate.

R.P. MONGOLĂ

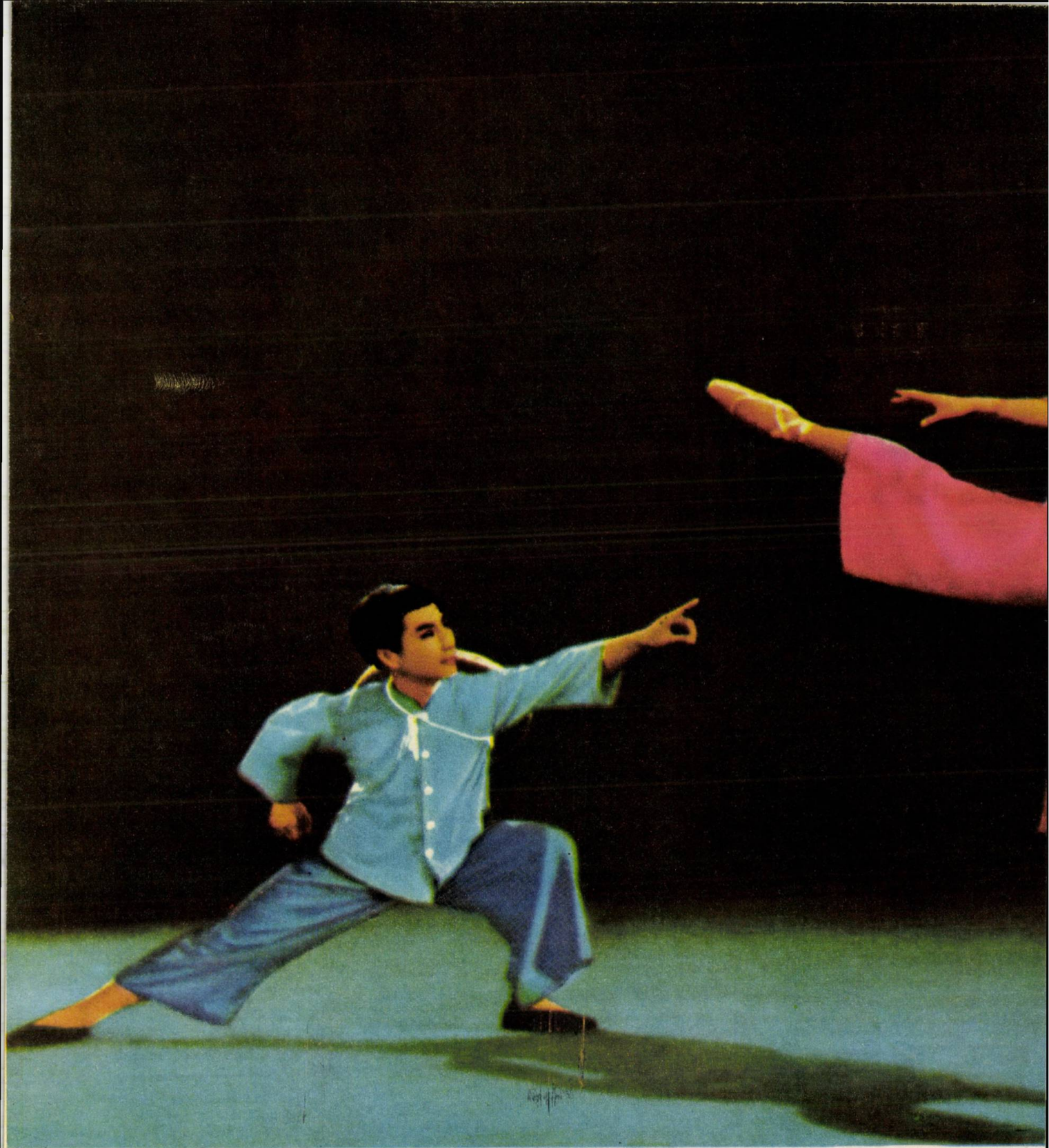
Construcția socialistă

O adevărată performanță înscriu unele din noile filme ale studiourilor din Ulan-Bator (R.P. Mongolă), «Gine-rele», «Împușcături la frontieră», inspirate din realitatea construcției socialiste, producții ce relevă tăria morală a unor oameni care cu ani în urmă au învins greutățile începutului și mentalitățile înapoiate, izbutind să determine schimbări esențiale în existența lor cotidiană.

R.D. VIETNAM

Portretele curajului

Festivalul de la Moscova din acest an a distins filmul «Misiunea tinerei Nhung» (studiourile din Hanoi —, R.D. Vietnam), portret emoționant al curajului și dăruirii de sine, în care se regăsesc toți cei ce aparțin fronturilor de luptă ale poporului vietnamez, atît de greu încercat.



o artă care răspunde



*

Acest tablou care, desigur, nu poate decît să sugereze cîteva linii ale unei dezvoltări artistice impetuoase, va fi adus în fața ochilor noștri, la adevăratele lui proporții, în anul cinematografic ce ne așteaptă. Recolta cea mai proaspătă a creației din țările socialiste conține făgăduința unor întâlniri autentice între iubitorul nostru de film și arta cu care trebuie să-i ieșim în întîmpinare: o artă a răspunderilor majore.

M. MIHAIL

◀ *Arta și istoria («Detașamentul roșu de femei»)*

la întrebări

DEBUT

A trecut un an de la un eveniment important în viața celei mai noi arte, cinematografia: împlinirea a 75 de ani de existență.

Acum 75 de ani, figura centrală a cinematografiei era inventatorul. I-a urmat operatorul. În fine a venit rîndul divei, al vedetei-idol. A urmat apoi deceniul actorilor, mai bine-zis al acelor actori care se impun spectatorilor prin creații remarcabile. În cele din urmă s-a ajuns la concluzia că figura centrală a noii opere de artă — filmul — este regizorul. La începutul deceniului 8 a sosit rîndul producătorului de a fi discutat și el în prim-plan. Se discută din ce în ce mai frecvent de noul val al producătorilor, preocupați simultan de calitate și de rentabilitate. Nume ca Mag Bodard, Pierre Braunberger, Richard Zanuck, Raymond Danon etc., devin din ce în ce mai cunoscute. Iar Orson Welles, Stanley Kramer, Claude Lelouch, Alain Delon, Jacques Perrin, Kirk Douglas, Maximilian Schell, Macha Méril și mulți alții sînt din ce în ce mai des pomeniți în calitatea lor de producători.

Nu ne propunem de fel, în rîndurile de mai jos, să apreciem în ce măsură calitatea unui film poate fi atribuită semnăturii producătorului. Nici să consemnăm actele de bravură ale unor producători care au lansat genuri sau valuri noi. De pildă, Mag Bodard, unica femeie producător din Franța, este aceea care a avut curajul să-l crediteze pe regizorul Demy cu feeria cîntată «Umbrelele...» sau, recent, tot ea, și tot pe Demy, cu feeria-basm «Pielea de mă-



Despre Juliet Berto vom discuta probabil pe larg

URI '71

gar»; iar noul val maghiar nu se datorește, fără îndoială, numai unor regizori de talent (ca Jancsó de exemplu). Ne vom opri, așadar, asupra unui singur aspect: tot așa cum știu să-și aleagă regizori de prestigiu și actori de reputație mondială spre a sconta succese sigure, tot așa cum se pricep să lanseze genuri inedite și să protejeze valuri noi, producătorii moderni au și obligația permanentă să reînnoiască distribuțiile, să impună pe ecranele lumii întregi NUME NOI. (Sînt extrem de rare cazurile cînd regizorul poate impune debutanți fără girul producătorului). Și acesta nu e deloc cel mai neînsemnat aspect al profesiei producătorului. E vorba și aici de INTUIȚIE, de FLER, în ultimă instanță, de TALENT. Căci acesta e secretul: producătorul trebuie să aibă talent. Și așa se explică de ce numele producătorului nu mai trece neobservat pe generic. De ce a ajuns în rîndurile creatorilor filmului. De ce a intrat în atenția criticii.

Să exemplificăm cu cîteva debuturi din ultima vreme:

● **Juliet Berto**, debutantă, a fost distribuită de către cunoscutul producător francez Pierre Braunberger ca protagonistă a filmului «La cavale». (Acelasi producător o mai distribuise cu cîteva luni înainte într-un rol episodic al filmului «Eu, tu, ea», alături de Francis Blanche și Bernadette Lafont. Deci, dacă proba a reușit, producătorul a riscat și a distribuit-o într-un rol mare pe Juliet Berto. Iar regia filmului «La cavale» este semnată tot de un debutant: Michel Mitrani. (E drept că Braunberger n-a riscat totul

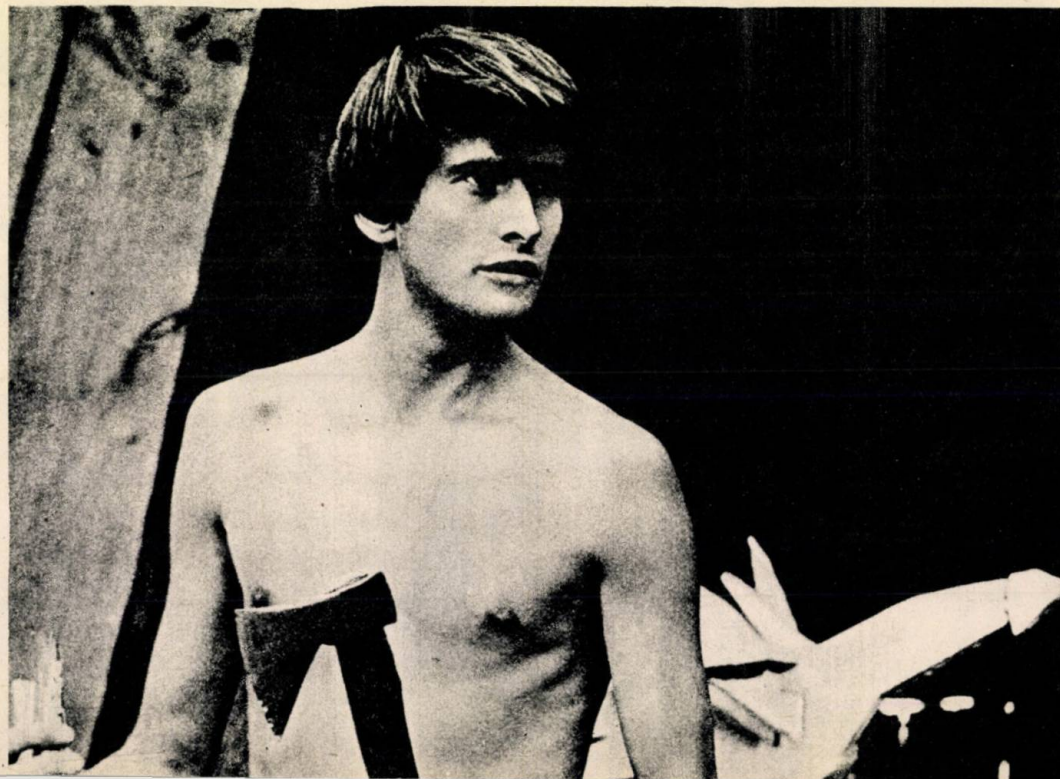


—> Jennifer O'Neil — prototip al noului idol feminin.



Tînăra iugoslavă Neda Arneric este partenera lui Ronet într-un film de Enrico

Olgierd Lukaszewicz — popular și îndrăgit în doi ani



pe o carte. Mitrani este un nume foarte cunoscut în Franța pentru filmele realizate pe micul ecran. De altfel, nu e singurul regizor TV solicitat să turneze pentru marile ecran — Gilbert Larriaga, de pildă, a realizat «Partea leilor» cu Robert Hossein și Charles Aznavour). Riscul rămîne totuși un risc...

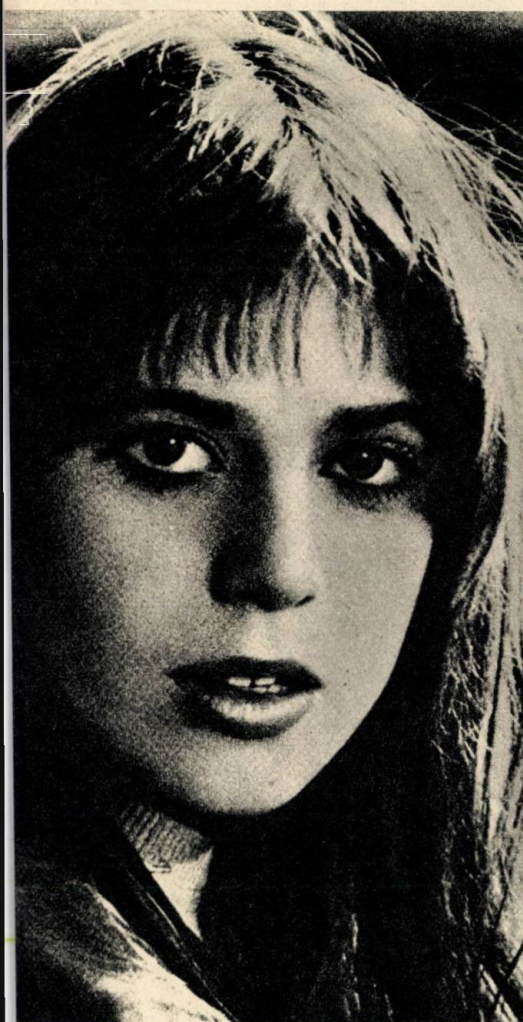
● Jacques Tati, un realizator independent, producător, regizor și interpret al comedilor sale de moravuri contemporane, a ales ca protagonistă a filmului său, «Trafic», tot o debutantă: **Maria Kimberley**. Fostă cover-girl, 24 de ani, născută la Chicago, Maria Kimberley apare pentru prima oară pe ecran. «Tati mi-a văzut fotografia, a considerat că corespund personajului imaginat de el și m-a pus să fac probe și să improvizez pînă și dialogul — firește, după ce m-a pus în temă», relatează proaspăta vedetă.

● Pentru Italianca **Laura Antonelli**, după ce a avut două apariții episodice în «Un anume Sledge» și în «Mirii anului 2» (datorită rolului secundar din coproducția franco-română a fost remarcată la Cannes '71 și proclamată cea mai fermecătoare starletă), să obțină rolul principal din «La gradiva», realizat de regizorul-actor Giorgio Albertazzi, este un adevărat eveniment. La 24 de ani, Laura Antonelli întrunește condițiile să devină o rivală a Sofiei Loren.

● În Statele Unite există un întreg nou val al actrițelor. Revenirea la romantism impune un nou idol feminin (vezi **Ali Mc Graw** din «Love Story»; sau **Karen Black** — protagonista filmului «Circulă, dă-i drumul» de Jack Nicholson). Și așa, **Jennifer O'Neil** ajunge și ea, la numai 20 de ani, vedeta filmului «Rio Lobo» (film realizat de un regizor veteran — Howard Hawks, cu un protagonist veteran — John Wayne). Încă de la 15 ani, Jennifer s-a impus ca manechin. Acum, la 22 de ani, este vedeta unui al doilea film, «Vara '42».



Natalia Vorobieva în rolul Elocika — canibala



Marossy Szilvia — eroina filmului «A trăi».



Jorga Kotrbova, debutantă la Barrandov

● Dar tot în SUA, portretul junelui prim languros se demonetizează. De unde irupția furtunoasă a unor actori ca **Jack Nicholson** («Călărețul potolit», «Cinci piese ușoare» și «Circulă, dă-i drumul» — acesta din urmă realizat și jucat de Nicholson și apreciat la Cannes în 1971), **Alan Arkin** («Articolul 22»), **Elliot Gould** («Bob, Carol, Ted și Alice», «M.A.S.H.» și «Minghierea» de Bergman) sau **Donald Sutherland**, lansat tot în «M.A.S.H.» și ajuns în scurt timp partenerul Jeannei Moreau în «Alex în țara minunilor», pe care-l realizează la Hollywood regizorul Paul Mazurski.

● În filmele noastre și ale tuturor țărilor socialiste, lansarea unor debutanți talentați — a tinerilor actori și a tinerilor regizori absolvenți — a devenit un fenomen normal. Să menționăm doar că în Cehoslovacia circulă frecvent nume noi ca **Iorga Kotrbova**, **Andrea Cunderlikova**, **Jana Sulcova**, etc., etc.; că în filmul «Apel» al regizorului Wojciech Solarz, care a debutat acum doi ani în Polonia, rolul principal este încredințat tinărului **Olgierd Lukaszewicz**; Lukaszewicz a și devenit în 2-3 ani — alături de Olbrychski — unul din cei mai populari și îndrăgiți actori din țara lui; că dificilul rol al lui Ostap Bender (eroul romanului «12 scaune» de Ilf și Petrov, cunoscut pe toate meridianele) a fost încredințat unui actor practic necunoscut pe ecranele sovietice, **Artșil Gomiașvili**, iar în rolul Elocika — canibala, din același film, va apare debutanta **Natalia Vorobieva**.

Și exemplele ar putea continua. Dar ne vom limita să încheiem cu afirmația că pe **George Mihăiță**, **Ileana Popovici**, **Christian Maurer**, **Liviu Rozorea**, **Nicolae Wolcz**, **Vladimir Găitan**, **Maria Rotaru**, **Ștefan Radoff** i-am reținut de la prima lor apariție pe ecranele noastre.

Laura COSTIN



A fost
remarcată
în
«Mirii anului II»:
Laura Antonelli



Debutanta
lui
Tati:
Maria
Kimberley

Inculpatul nr.1: SECOLUL

Poate omul să rîdă de el însuși — prin film?

Are omul dreptul să se deplîngă — prin film?

Ne putem răscula împotriva legilor exploatarei — prin film?

Altceva decît o distracție fără obiect poate să fie filmul?

NU — dictează codul hollywoodian.

Dar filmul se opune și interogatoriul continuă...

vinovat sau



«Vinovat sau nevinovat?», («guilty or not guilty?») — aceasta e una din întrebările obsesive ale secolului XX, leit-motiv obstinat ca primele măsuri ale celei de-«a cincea» bethoveniene, interogație apăsătoare, născută și alimentată nu numai din frecvența tot mai mare a măcelurilor mondiale, nu numai din aglomerarea cadavrelor pe cîmpurile de bătălie tot mai întinse, nu numai din păcile tot mai precare, nu numai din crimele și nedreptățile colective și individuale — cunoscute la urma urmei și de contemporanii

goste?»), dansului («Și caii se împușcă, nu-i așa?») parcurilor (vezi «Blow-Up»), nu doar celulei de închisoare. Omul se întreabă tot mai puțin «a fi sau a nu fi», i se pare prea retoric, prea teatral, și teatrul a devenit suspect (din cauza filmului?). Omul se întreabă tot mai rar: «există sau nu Dumnezeu?» «Dumnezeu a murit!» a strigat secolul XIX. Pare-se că «vinovat sau nevinovat»? e o întrebare pe măsura noastră, a timpului nostru, a sensibilității contemporane, nici prea sus, nici prea jos, «nici prea înaltă, nici prea scundă» —

care nu trebuie deloc confundată cu nefericirea sau nenorocirea — e o «realizare» conjugată a foarte multor meserii și meseriași cu totul străini de filozofie, a științei și tehnicii indiferente la etică, a politicii și a industriei de cele mai multe ori antiartistice, a invențiilor capitale și a locurilor comune, a logicii riguroase și a faptelor diverse cît se poate de absurde, a arheologilor care caută în trecut și a futurologilor care caută în viitor, etc., etc. Așa cum zborul în lună și rachetele cosmonauților sînt și opera a nenumăratelor in-

necunoscut în secolele precedente dar atît de intrat în mișcarea normală a oamenilor astăzi, încît caracterul său uimitor a pălit și va păli tot mai mult. E un fapt pe care nimeni nu știe unde să-l plaseze: la tehnică? la industrie? la comerț? la artă? e o joacă? e o invenție capitală? Faptul acesta constă în aceea că de 75 de ani omul a ajuns să aibă despre sine însuși o imagine vizuală exactă, în mișcare, într-o mișcare mult mai îndelungată decît un tablou, o sculptură sau o fotografie — singurele mijloace prin care

nevinovat?

lui Shakespeare sau Platon, pentru a numi pe cei mai îndepărtați cineaști în timp — nu numai din viziunile sceptice, pesimiste, morbide ci și, dacă nu mai ales, din dialectica totdeauna optimistă a progresului, din triumfalele cuceriri ale științei și artei, din revoluțiile victorioase sau temporar înfrînte, din victoriile incontestabile ale spiritului omenesc. Nu trebuie să fii poet, nu e nicidecum necesar să te socoțești bolnav de mania persecuției — într-un secol care a accelerat și înmulțit persecuțiile, maniile și poeziile — ca în clipele cînd omul debarcă pe Lună sau muncește în cosmos ca într-o mină de cărbuni, să te auzi întrebîndu-te: «vinovat sau nevinovat?», precum într-o sală de tribunal, precum în «Procesul maimuțelor». Aceasta nu mai e o întrebare eroică, religioasă, puritană — ea aparține cotidianului, e o întrebare a zilei senine nu doar a nopții chinuitoare, ea aparține străzii (vezi «La strada»), casei («Aceasta-i oare dra-

cum ar scrie Gogol cînd vrea să-și prezinte personajele preferate. Lumea a fost declarată cîndva o scenă. Iar noi actorii ei. Azi lumea e o scenă pe care s-a amplasat decorul unui tribunal în care se judecă de la matineu pînă tîrziu noaptea, un același proces ritmat de lovitura acestei întrebări-ciocan: «vinovat sau nevinovat?» Totuși sîntem judecători, totuși sîntem judecați, totuși sîntem martori și acuzați, simultan în sală și în boxă, totuși sîntem și avocați — ai diavolului sau doar ai omului — și aprozi și grefieri și jurați. Și chiar dacă nedomolitul instinct de conservare găsește nenumărate subterfugii și justificări pentru a ne declara inocenți, ziua a doua — adevărata zi a doua, cea a judecății perpetue, nu a «facerii» — ne va aduce noi probe pentru a redeschide procesul. Camus o spune memorabil: «judecata de apoi are loc, în fiecare zi.»

Comerț sau artă?

Această stare de culpă —

dustrii și științe exacte sau mai puțin inexacte care n-au nicio legătură cu astronautica — tot așa ponderea întrebării obsesive nu e nici ea rezultanta doar a cîtorva opere răscolitoare semnate de filozofi, dramaturgi, esteticieni sau psihiatri specializați în a neliști omenirea, așa-numiți «directori de conștiință». După cum se știe, aceștia au dispărut odată cu cultul divin, împărțînd soarta tot mai tristă a preoților, rabinilor și profeților. Oamenii se pot lipsi de specialiști în neliști. Omenirea se poate neliști singură, părăsind biblioteca, ocolind cimitirul sau biserica, plecînd dacă nu la război — căci e pace! — atunci în week-end pe șosele sau la piață, pentru a se alimenta. De oriunde poate răsări întrebarea fatală.

O imagine exactă

Ceea ce dă acestui proces cotidian, acestei întrebări, o viață extrem de intensă este, printre atîtea altele, un fapt

el se putea vedea în afara sa. (Rareori o coincidență a fost mai plină de semnificații decît aceea că prima reprezentare cinematografică a avut loc în același an cu descoperirea de către Roentgen a razelor sale X.) Secole în șir oamenii s-au citit și s-au gîndit la ei cu ochii minții. De 75 de ani, ei se văd cu ochii ochiului, cum ar spune poetul. De vreo 40 de ani, ei se văd cu urechea și se aud cu ochiul. A fost o revoluție tehnică? Artistică? Etică? Nu e numai greu de răspuns, dar e și zadarnic.

Esențial este că prin film s-au modificat adînc comunicarea, limbajul, comportarea, gesturile, fizionomiile, pălăriile, psihologia, săruturile, risul, plînsul, imaginația, logica și nebunia omului. Filmul a adus probe esențiale în procesul de învinovățire și dezvinovățire, a închis și a clasat dosare, dar mai ales a deschis și a hrănit altele. Procesul nu se mai desfășoară din auzite, din citite, ci pe văzute. Iar ceea ce se vede a căpătat în ochii



Legile omenesci nu vor fi luate în deridere...

Scenele de dormitor cu delicatețe...

*În marele
proces intentat
secolului,
toți sîntem
judecători
și judecați,
martori
și acuzați.
Judecata
de apoi
are loc
în fiecare zi.
Vinovați
sau nevinovați?*

și gîndirea oamenilor puterea și fascinația mesajului divin. Nicăieri ca în sălile de cinema nu s-au înălțat atîta idoli, chipuri cioplite, încălcîndu-se astfel cele mai vechi porunci din cîte și-a impus omul. Pentru Garbo sau Bardot, oamenii au sfidat biserică. Nici o inchiziție religioasă și nici o cenzură nu au putut înfrînge cultul Marlènei sau al Marilynnei; posterurile lui Belmondo și Delon au ținut și țin loc de icoane în casele atîtor fecioare.

Martor sau inculpat?

În introducerea sa la o bună enciclopedie a filmului, Roger Boussinot scrie: «Dacă vrem să inventăm doar modificările vieții moderne și ale gîndirii de care cinematograful este, dacă nu singurul, atunci, cel puțin principalul responsabil, n-am putea pune

punct... **...Arta cinematografică a răsturnat moravurile tradiționale pe care le-a reflectat, felul de a vedea și chiar de a gîndi...**» Priviți, înainte de toate, dragostea — ne îndeamnă Bousinot. Dragostea, felul cum se iubesc oamenii sau cred că se iubesc: «...cine s-a privat să nu pună pe seama filmului «libertățile» cucerite în acest domeniu, de la 1914 încoace, adică de cînd cinema-ul a intrat — cum se zice — în lumea moravurilor? ...Un sărut pe gură, în grosplan, a căpătat o valoare estetică. **Într-un asemenea proces, filmul nu se poate recunoaște decît vinovat.** Rămîne de văzut dacă această libertate nu era de dorit! ...Ceea ce e important în acest text — dacă lăsăm de o parte ideea că «amorul a devenit un lucru foarte mare» mulțumită cinema-ului — ceea ce-i important ține de

integrarea filmului în proces. Nici el nu scapă. Și el trebuie să răspundă «vinovat sau nevinovat», și el e implicat în marile noastre culpe. Filmul, cel care a adus tribunalul mai aproape decît au izbutit celelalte arte — el însuși a ajuns și martor și inculpat, urmînd destinul spectatorilor săi. Avem un proces în proces, așa cum întîlnim filme în filme. Firește, în foarte **multe domenii, filmul se poate recunoaște «vinovat»**, dar acestea (oricît de numeroase) nu închid procesul în care filmul e prins o dată cu lumea. Fiindcă filmul are mereu contraargumente, contra replici și «scapă»!

Iluzie sau Lumière?

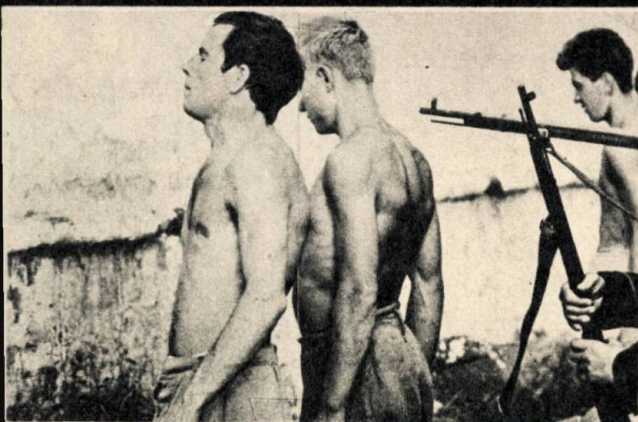
Aș exemplifica prin forța, după părerea mea cu totul nechibzuită, ca o reacție în lanț necontrolată, forța filmului de a stîrni iluziile. Me-

...în amănunt.

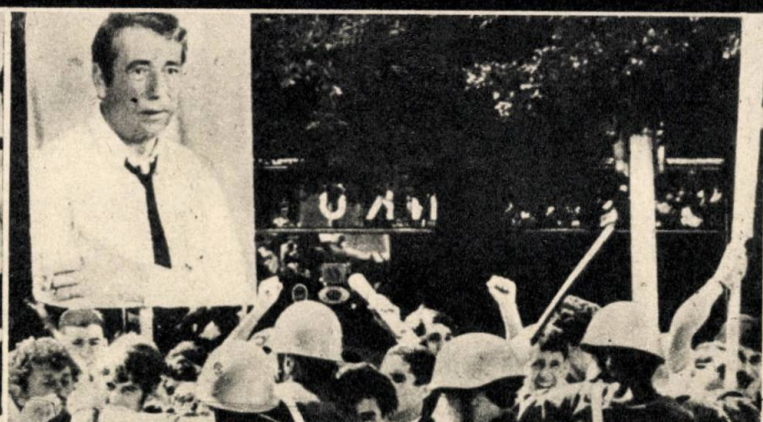
Furia trebuie arătată cu bun gust

Un sărut





Asasinatele...



nu trebuie arătate

rită aici amintită — printr-o asociație care nu ține deloc de calambur — reflexia tîrzie, ce e drept, a lui Jean Renoir asupra filmului său de largă notorietate dar și de prea lejeră expresie a unui umanism untdelemnii — «Iluzia cea mare»: «Aproape toate lumea acelui an 1938 recunoștea că era cel mai puternic film anti-militarist realizat vreodată. Și ce s-a întîmplat? Un an mai tîrziu a izbucnit războiul...» Dar această mare deziluzie nu poate fi tratată decît cu imaginea — la fel de notorie — a «Procesului de la Nürnberg» unde, după pledoariile apărării și acuzării, se trag storiile sălii de tribunal, se întinde pe pereți o pînză albă pe care va fi proiectat un film, nimic altceva decît un film, proba cea mai copleșitoare pentru acuzații care pretindeau că nu știu nimic despre ororile comise pe ba-

za legilor emise de ei: filmul victimelor din lagărele naziste. Imaginea cinematică a paralizat orice discurs. Ce se mai putea spune? Nu se mai putea spune nimic. Să nu se mai spună nimic, să se privească — e visul legitim al oricărui cineast, documentarist sau nu. S-a sucit gîtul retoricii — cum dorea poetul — al vechii retorici, pentru a se ajunge la o nouă retorică, la aceea care clamează: «pentru a schimba lumea, pentru a nu mai avea iluzii, trebuie să ne schimbăm privirea, și să privim fără iluzii». «Iluzia cea mare» — deziluzia cea mare — moartea cea mare — «Procesul de la Nürnberg» — «Procesul» — cine visa la acest «enchâîné» privind la «Intrarea trenului în gara Ciotat», prima realizare a fraților Lumière? Ideea pare exaltantă — deși trebuie observat, cum zicea Godard, că un-

ghiul de filmare a unui tren care intră într-o gară a rămas cel stabilit de Lumière — dar el nu asigură nevinovăția cinematografului. Căci, avînd drept alibi imaginarul, filmul a acceptat aureolarea sa ca «uzină de visuri», ceea ce a dus la fabricarea acelei celebre «vieți ca-n filme...» Niciodată el nu va plăti îndeajuns acest păcat.

Hays sau Potemkin?

«Viața ca-n filme» — cu cortegiul ei de aranjamente false și fericite, de coincidențe adorabile, de bătaii și bătaii truate, de zîmbete impecabile și lacrimi apărute la timp și șterse la timp, de happy-end-uri tranchilizatoare — nu este o expresie jurnalistică a cîtorva pătimași polemisti, luptători rebeli și minoritari pentru cauza inversă a «filmului ca-n viață»... Nu. Ea are la bază un

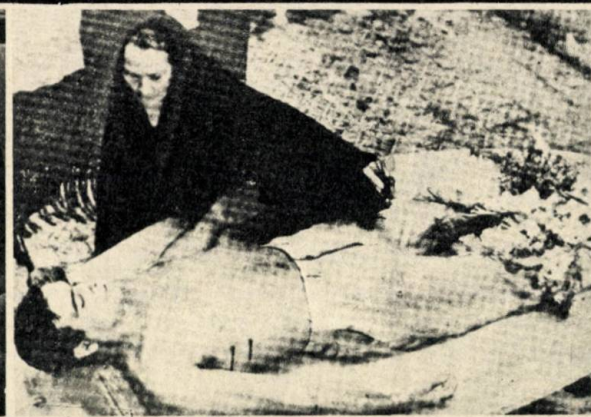
cod precis, un program sever, apărut cu zel, cu săbii de-oțel, adevărate table ale legii dictate la Hollywood, dar cu o uimitoare putere de influență mondială. Eisenstein — după călătoria sa în Statele Unite — nu a șovăit să ne pună la dispoziție acest document al organizației Will Hays — organizația tuturor producătorilor care ținea în mîna-i de fier întreaga cinematografie americană. E un document prea important pentru a nu-l depune la dosarul procesului nostru în care filmul are de răspuns la întrebările fundamentale: Mincinos sau nu? Vinovat sau nevinovat?

În preambul se spune: «Considerînd filmul înainte de toate ca o distracție fără obiect precis, noi știm că filmul poate — fără a ieși din domeniul distracției — să fie direct reponsabil de progresul moral și spiritual, hotărîtor pentru un fel de a gîndi

gros-plan a căpătat o valoare estetică

Icoanele fecioarelor din secolul XX

Salvatore Giuliano a ignorat codul Hays



M.M.



Despre Marilyn Monroe s-a spus că a fost o Venus tragică. Ea a fost stăruitor condusă spre un tip de femeie-actriță care să sintetizeze aspirațiile și idealurile masculine. S-a bătut mone-dă pe această latură a prezenței ei în film. S-a pus mai puțin preț pe talentul ei și mai mult pe înfățișare. În timp ce ea a dorit și a luptat să fie în primul rînd o actriță. Din lupta între tipul cerut de reclama comercială și chipul pe care Marilyn Monroe a vrut să-l impună spectatorilor, actrița a ieșit înfrîntă.

Gloria pe care i-au cultivat-o producătorii a minnat conștiința de sine a actriței, care n-a avut de ales decît repaosul războinicului: moartea.

Pentru Monroe...

cît mai just posibil. Ca atare...»

Ca atare, iată cîteva din legile inflexibile ale producției de filme hotărîte de codul Hays:

«Sănătatea legii omeniești sau naturale nu va putea fi niciodată luată în deridere» (**Buster Keaton! Stan și Bran! Frații Marx! Chaplin!**)

«Crimele împotriva legii, răskoalele, nu vor fi niciodată prezentate într-o manieră care să trezească simpatia pentru răsculați sau într-un

fel care să suscite dorința de imitare...»

«Asasinatele nu trebuie prezentate în amănunt» (Și atunci **«Z»** și **«Salvatore Giuliano?»**)

«Sănătatea căsătoriei și a domiciliului conjugal trebuie să fie respectată... Nu se vor filma scene pasionale decît cînd e necesar, dacă ansamblul dramatic o cere». (**«La dolce vita»!** **«Aventura!»** **«Rocco...!»**)

«Sărutările excesive și senzuale, pozele și gesturile de neconceput nu pot fi fil-

mate» (**«Noaptea!»** **«Jules și Jim!»** **«Un bărbat și o femeie!»**)

«Amestecul de rase (raporturile sexuale între negri și albi) este interzis». (**«Un cartof, doi cartofi!»**)

«Nici un film sau episod nu vor prezenta religia sub un aspect ridicol» (**«Viridiana!»**)

«Scenele care se desfășoară în dormitor trebuie tratate cu delicatețe și conform regulilor de bon-ton» (**«Femeia nisipurilor!»**)

«Subiectele următoare tre-

buie tratate cu circumspecție și bun gust : execuțiile și pedepsele legale (**«Un condamnat la moarte a evadat!»** **«Furie!»** **«Trăim numai odată!»**) interogatoriile la al «treilea nivel» (**«Sint un evadat!»**), cruzimile împotriva copiilor (**«400 de lovituri!»**).

Sute și sute de filme s-au realizat conform acestui act de acuzare dar mai ales de condamnare la conformism și ipocrizie mic burgheză. Cine le mai ține minte? Și am fi farisei dacă nu am aminti că

B. B.

În 1972 cariera cinematografică a actriței va împlini două decenii.

Primul film în care a apărut a fost realizat în 1952. De atunci filmul n-a ajutat-o decît să devină ea însăși.

Astăzi, cînd este considerată un mit, cînd Franța beneficiază de pe urma vînzării filmelor ei în străinătate de venituri imense; cînd poșta transmite la domiciliul actriței scrisori care au pe plic doar inițialele B.B., sociologii filmului cercetează cazul și constată că:

B.B. este un tip care reprezintă o epocă și, ca fiecare nou tip ce continuă o filieră, ea anulează pe predecesoarele sale;

B.B. este un mit rentabil, este un fenomen de longevitate, este un caz al epocii noastre.



...și Bardot, tablele legii au fost sfidate.

acest cod Hays a avut — deliberat sau nu, nu contează — un succes straniu, un timp istoricește scurt, pe mai toate meridianele lumii, ceea ce dovedește cită dreptate au avut Marx și Lenin cînd au subliniat pericolul gîndirii mic-burgeze, virulența ei vitorică de manifestare în rîndurile clasei muncitoare, chiar și după înfăptuirea revoluției. Oricum, dacă arta cinematografică s-ar fi conformat acestui decalog, dacă n-ar fi existat în fiecare an din cei 75 o cohortă mondială

de insurgenți, de guerileros printre regizori și actori — procesul de mult ar fi fost închis prin condamnarea filmului la distracție silnică pe viață, la ferecarea în ocna plictisului.

Tocmai de aceea am pus între paranteze, spontan, cu mari semne de exclamații și întrebare ca strigătele din boxă ale unui interogat la «nivelul al treilea» — filmele care mi-au venit în minte, poate nu pe cele mai bune, dar filme care nu s-au conformat codului Hays, filme

care apără onoarea cinematografului, filmele scăpate de sub escortă, filme care s-ar putea defini precum eroul stendhalian, «oameni liberi» care au strigat tuturor: fiți liberi, priviți liber! E o operație pe care-o poate face oricine crede că n-a intrat zadarnic într-o sală de cinema — să riposteze fiecărei porunci din cele de mai sus, printr-un film care n-a îngenuchiat în fața acelei porunci. Nu va fi nimic straniu cînd se va constata că acele filme, de loc nevinovate, pur-

tind toate culpa îmbolnăvirii, sînt tocmai acelea cu care cinematograful — acuzat de a fi arta umbrelor pieritoare — înfruntă timpul. Sînt operele care au permis omului să se apere, să acuze, să se acuze, să ridă, să se ridă pre sine, căutînd cu încăpăținare o inocență paradisiacă.

Radu COSAȘU

Inculpatul nr.1: SECOLUL

*De ce amestecăm tot mai des tragicul cu comicul?
Eo dovadă că nu mai știm să râdem, pur și simplu?
E o dovadă că am intrat în anticamera absolutului?
Da și nu. Și interogatoriul continuă.*

tragicul tot



Tragediile sînt tot mai comice... («Marele război»)



Comediile sînt tot mai tragice... («Cu toții acasă»)

Da... Se pare că s-a întîmplat ceva de neînțeles. Cum a fost cu puțință, ce dumnezeu s-a întîmplat? Să vezi și să nu crezi. Comediile au devenit tragice, grotești, înfrîntătoare, iar dacă vrem să mai zîmbim cît de cît, dăm fuga să vedem o tragedie. Doar acolo mai nutrim speranța unui zîmbet. Doar tragediile teribile ne mai relaxează puțin. Comediile au ajuns ceva de spaimă... Mai teribile ca filmele de groază... Vă amintiți de «Divorț

italian»? De unde se naște umorul în acea fermecătoare comedie sinistă? Pentru prima oară în istoria zbuciumată a ironiei o tentativă de crimă slujea ca pretext comic. Ce era de rîs în faptul că un soț stupid, încercînd să scape de soția și mai stupidă, optase pentru soluția radicală a crimei? Nimic... Și totuși spectatorii au rîs, și am rîs și eu împreună cu ei. Acum douăzeci de ani nu cred că o asemenea comedie ar fi găsit adeziunea

spectatorilor, producătorii ar fi dat în mod sigur, faliment. Sigur, bărbatul terorizat de o soție stupidă din «Divorț italian» nu era un criminal cu vocație, nu era nici măcar un om rău, hazul se naștea tocmai din acest amatorism al întinericului.

Dar tentativa de crimă, chiar dacă e făcută de un diletant, tot tentativă de crimă rămîne... Motivele clasice ale tragediei s-au strecurat pe furiș în lumea comicului și aproape că nimeni n-a

observat.

Cu toate riscurile de rigoare, vom încerca o explicație a acestui fenomen. Decît să ne lamentăm, e mai recomandabil să încercăm să înțelegem. Ceea ce m-a uimit — uimit e desigur un fel de a spune — a fost un fel de dezinvoltură a întinericului pe care am descoperit-o în ultimele producții... Se ucide cu bună dispoziție. Asasinii sînt politicoși, chiar mai politicoși decît neobrăzatele victime. Un viol nu mai

e ceva de spaimă, ci un fapt de care se rîde cu gura pînă la urechi... Am văzut «Bonnie și Clyde»(?) — care, ținînd seama de substanța filmului, ar fi trebuit să fie o tragedie. Da, de unde... Se rîde pe rupte. Jaful e făcut cu o bună dispoziție irezistibilă. Și oamenii uită că e vorba de un jaf ordinar și rid de se prăpădesc ca de o farsă nevinovată. Pe mine, acest film m-a întristat. Romantismul întunericului, poezia jafului, nostalgia violenței, n-au gă-

nească. Eu nu spun că nu există criminali care l-au citit pe Kant. Eu nu spun că nu există escroci bine-crescuți. Eu nu spun că nu există prostituate cu înclinații metafizice. Vai de mine și de mine, ar însemna să le jignesc pe nedrept breasla. Dar a le ierta de dragul unei lecturi elevate o crimă singeroasă, mi se pare prea mult. Or, în multe din ultimele filme, comicul a abdicat de la intransigența lui etică. În loc să ironizeze cel puțin escro-

toate genurile de film, tragice, psihologice, polițiste, etc. etc. are desigur și alte explicații, la fel de adînci sau la fel de superficiale. Tragicul a ajuns să fie suspectat. Cu alte cuvinte tragicul a ajuns de risul lumii. Lacrimile nu se mai bucură de stima pe care o aveau acum un sfert de veac, de pildă. Lacrimile s-au cam devalorizat, la bursa afectivă nu mai contează cine știe ce. Omul care plînge nu mai e crezut pe cuvînt de onoare.

el simte nevoia să ia o gură de comic. Fără un zîmbet acolo, drama nu mai e luată serios. Dramele au ajuns din ce în ce mai artificiale și atunci comicul are sarcina ingrătă de a le mai salva cît de cît. Dramele au devenit credibile prin latura lor comică, vă dați seama unde am ajuns. Dacă nu ridem puțin, refuzăm categoric să plîngem. Chiar și filmele de groază s-au salvat de la pieire prin accentele lor comice. Omul nu vrea doar să se spe-

mai comic...



...și mai sinistre («Divorț italian»)

sit niciodată adeziunea mea. Știu, opțiunile mele estetice n-au o importanță cosmică, mă privesc numai pe mine, și asta e tot. Aceste nemulțumiri se găsesc în temperamentul meu artistic. Eu m-am străduit întotdeauna să spulber aureola de poezie care poate înconjura la un moment dat degradarea omului, cînd văd că alții vor să pună la loc ceea ce eu am dărîmat, mă apucă furia. Chiar dacă n-am dreptate, reacția mea e profund ome-

cii, autorii s-au apucat să colaboreze, de parcă ar face parte din aceeași bandă. Comicul nu se mai naște din omenească intransigență ci din diavolească toleranță, hoții sînt mîngiați pe pînă, iar prostituatele răsplătite. Viciul a ajuns să fie răsplătit — ca și cum ar fi suprema virtute. «Vitamine pentru derbedei», «Proteine pentru cotele!», cam astea ar fi strigătele majore ale acestor filme.

Infiltrarea comicului în

Vaetele dau o senzație de nefiresc, suferința pare ceva tras de pînă, neîmplinirea sentimentală e o chestiune cusută cu ață albă. În fața acestei situații alarmante, autorii au cerșit ajutorul comicului. Milogeala autorilor de filme în fața comicului e pe deplin justificată. Comicul are autoritatea firescului... Atunci toate filmele au fost spălate, drese, țesălate, înviorate, ameliorate cu scene comice. Spectatorul nu mai rezistă la o dramă continuă,

El vrea să și rîdă de spaima lui. Roman Polanski a făcut cîteva filme fermecătoare pe această temă. Spaima cea mai cumplită e destrămată de comic, apoi risul îngheață, groaza renaște, și uite așa, în acest amestec bizar, o viață întreagă.

Nu trebuie să ne sperie prea mult atotputernicia comicului... Această influență are și părțile ei bune. Comicul mai temperează din fascinația întunericului, mai reduce la măsura firească be-



*Acest
secol
tragic,
din ce
în ce
mai comic*

ția ridicolă a simțurilor. Un film suedez, încărcat până la plictiseală de pedante obsesii sexuale, a fost salvat de la o moarte sigură de o scenă comică de mare frumusețe. După această scenă toată lumea a răsuflat ușurată...

Inseamnă oare toate acestea că tragicul pur a murit, că o dată cu tragicul pur a murit și comicul pur? Că vom vedea de acum înainte până la sfârșitul vieții numai tragicomedii, așa cum ne avertizează scepticii și specialiștii? Eu nu sînt prea îngrijorat. După cum știe toată lumea, tragicul și comicul sînt noțiuni estetice, deci arbitrare produse ale gândirii. Viața nu e nici tragică, nici comică... Din punctul meu de vedere nu există nimic tragic, tragicul e o formă de contradicție, odată contradicția depășită, tragicul se spulberă. Tragicul fiind o expresie a contradicției poate fi, în totalitatea lui, obiect al comicului. Tragicul e victima preferată a comicului, comicul poate înghiți tragicul cu măreția lui cu tot, oscior cu oscior. Dar tragicul nu poate niciodată să învingă comicul, fiindcă, în accepția ultimă, comicul e depășirea contradicției, eliberarea totală. Nu degeaba se spune că ironia e anti-camera absolutului. Dar acestea sînt considerente prea abstracte. Filmul e ferit de asemenea dileme metafizice. Așa că vom avea tot felul de filme, și de ris și de plins...

Teodor MAZILU

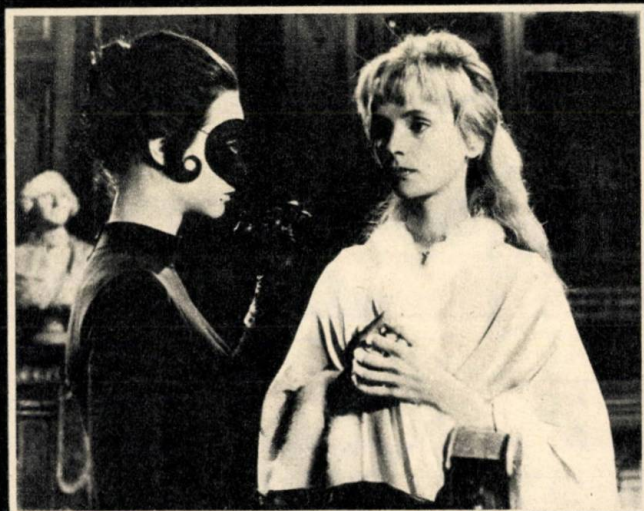
Nici muzicalul nu mai e doar pe muzică («Pe o zi senină»)



Nici amorul... («Viață la castel»)



...nu mai e o tragedie («Sedusă și abandonată»)



Asinii mai politicoși... («Judex»)



...decît neobrăzatele victime («Viva Maria»)



Tragicul e suspectat («Mireasa era în negru»)

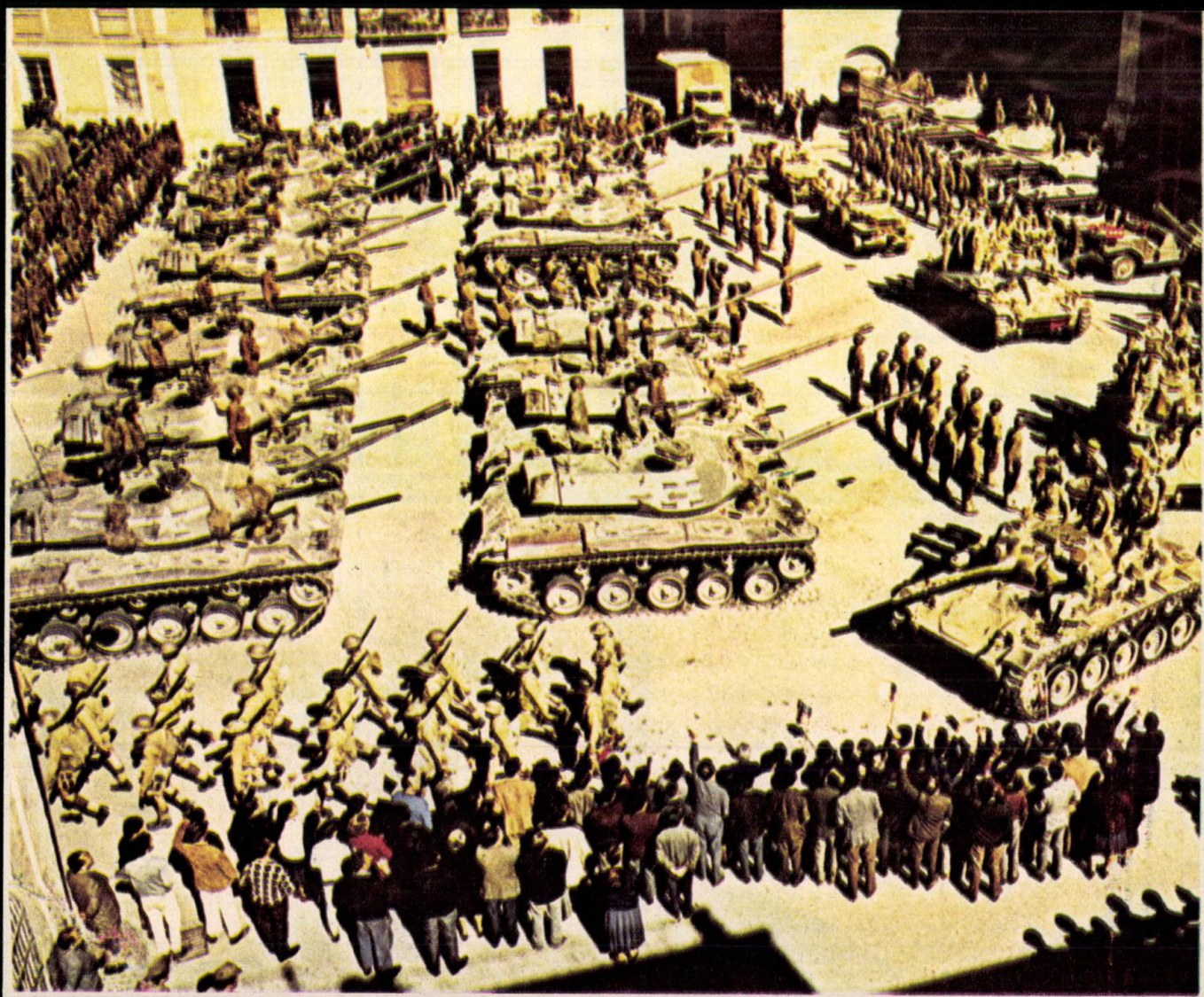


Tragicul e de rîsul lumii («Zorba grecul»)

Inculpatul nr. 1: SECOLUL

*Ce-au spus filmele de război omului, despre om?
Au reușit să-l facă mai prudent arătându-i pericolele războiului?
Nu! Dar polemica cu războiul este cea mai eficientă formă de
răfuială cu o lume strîmbă — și interogatoriul continuă...*

destinul film



Războiul care naște satrapi («Patton»)

O privire sumară asupra istoriei, de la Neanderthal și pînă astăzi, ne arată că, de-a lungul secolelor și mileniilor, oamenii au avut două ocupații preferate: să poarte războaie și să facă dragoste (căutarea hranei a fost și este o necesitate și nu o preferință).

Cinematografia fiind cea mai realistă dintre arte (în înțelesul că, elementele constitutive ale operei de artă

ceștile raporturi dintre ei, cu privire la suferință și speranță, cu privire la marea, ineluctabila confruntare dintre om și moarte. Războiul, alienându-l pe om pînă dincolo de limitele suportabilului, îl dezalienază în același timp, îl face să-și releve mai deplin șieși și celorlalți, într-o lumină crudă și adevărată, attea dintre particularitățile care definesc ființa umană: curajul, capacitatea de îndu-

prin tensiunea sa dramatică, prin contrapunctarea fascinantă a suspense-ului și a surprizei. Sutele de milioane de spectatori se duc să vadă filme de război în speranța, uneori realizată, de a afla mai multe despre om, despre micimile și măreția lui.

Istoria filmului de război este, în bună măsură, istoria înaintării sinuoase spre mai multă luciditate în aprecierea condiției umane.

iele erau apanajul profesioniștilor, celebre opere de artă, cum ar fi «Simplizissimus» al lui Grimmelshausen (din care Brecht și-a extras substanța lui «Mutter Courage»), gravurile din suita «Mizeriile războiului» ale lui Callot sau «Dezastrele războiului» ale lui Goya, exprimau fragilitatea unei asemenea delimitări. Ceea ce este indiscutabil, e că, din ce în ce mai mult, o dată cu

elilor de război



Războiul vesel («Serbările galante»)



Războiul dărîmător de iluzii («Iluzia cea mare»)

cinematografică sînt luate direct din realitate, așa după cum, din același punct de vedere, muzica este arta cea mai puțin realistă), e firesc ca tema războiului, a luptei armate între mari comunități de oameni, să constituie una dintre preferințele majore ale creatorilor de artă cinematografică. A face istoria acestei teme echivalează cu a scrie cel puțin jumătate din istoria filmului.

Vorbînd, cîntînd sau făcînd filme despre război, oamenii și-au mărturisit, de fapt, într-o formă directă sau metaforică, punctul de vedere cu privire la propria lor condiție existențială, cu privire la complicatele și dră-

rare, sentimentele de solidaritate, forța de caracter, putința de a se proiecta în viitor, dezinteresul dar și cruzimea, lașitățile cotidiene și lașitățile majore, egoismul și cîte și mai cîte.

Sutele de milioane de spectatori de pe toate meridianele și paralelele globului se duc de decenii, și se vor duce mereu să vadă filme de război, nu numai pentru că războiul este cel mai formidabil spectacol creat de om, spectacol pe care nici o plămuire artistică nu-l poate egala și cu care nu se pot compara nici marile cataclisme naturale, nici o Etna și nici o Krakatoa, spectacol inegalabil prin miza sa,

Fără a avea pretenția de a intra în subtilitățile polemologiei, putem împărți, grosso modo, evoluția războaielor în trei etape, inegale ca mărime: etapa în care războiul îi privea numai pe profesioniști, etapa în care îi privea pe toți cei mobilizabili (bărbați valizi între 20 și 45-50 de ani) și etapa în care războiul îi privește (direct, fizic) pe toți, de la pruncii din leagăn și pînă la bătrînii din azile. Desigur, împărțirea are numai o valoare orientativă, granițele dintre etape fiind cît se poate de labile. Încă din timpurile cele mai vechi, războaiele și-au extins efectul nimicitor asupra unor populații întregi și, într-o vreme cînd războa-

surgerea secolelor, războiul devine și este privit ca o chestiune în care sînt angajați tot mai mulți oameni, pînă la urmă toți, iar barierele dintre civili și militari apar tot mai pregnant ca nesemnificative.

Războiul vesel

Filmele de război, deși, bineînțeles, realizate toate în ultimele decenii, reiau într-o formă mediată această evoluție. De aceea, într-o primă categorie am putea clasa filmele de război «fără complexe», filme despre, cum zic franțuții «la guerre fraiche et joyeuse» (războiul proaspăt și vesel), în care băieți minu-

Acest secol războinic în veșnică polemică cu războiul

nați, plini de voie bună, pleacă la război în fluturatul de batiste al logodnicelor (ce se vor dovedi mai mult sau mai puțin fidele, dar în esență «fete bune»), se bat cinstit și fotogenic și se întorc acasă (victorioși, bineînțeles) în cîntec de fanfară și sub privirile înduioșate și mîndre ale civililor cumsecade (bașca logodnicele regăsite), care **asistă** de pe trotuar la apoteoza vitejilor. În asemenea filme, personajele spectacolului războinic sînt, în fond, profesioniști; înțele-

gînd, în acest context, că și eroismul este o profesiune, cu legile, obiceiurile și ticurile ei, o profesiune a căreia personajul i se consacră și în care se perfecționează. Interesant este că asemenea filme (e vorba de o gamă largă de produse, de la filme istorico-mitologice pînă la evocări ale «războiului în dantele» și pînă la producții colosalodidactice-moralizatoare pe teme mai recente) se fac pînă în zilele noastre și se vor face, probabil și de acum înainte, deși omenirea și-a pierdut de mult iluziile cu privire la frumusețea măcelurilor. Ele corespund însă unei nevoi primare de romantism, unei referiri la mituri, la care omul modern cibernizat și reciclat nu poate renunța ușor și, în același timp, îndeplinesc o funcție de loc neglijabilă de propagare a unor sentimente frumoase și înălțătoare, care nu lipsesc, după cum se știe, din nici un manual de educație civică și morală.

Războiul spaimă

O altă categorie de filme corespunde celei de-a doua

etape în evoluția războaielor. E vorba mai ales de filme făcute pe marginea primului război mondial, de filme cum au fost «Pe frontul de vest nimic nou» al lui Lewis Milestone sau «Cei patru din infanterie» al lui G. W. Pabst și atîtea altele, sute și sute de pelicule în care apare oroarea tranșeelor, spaima bombardamentelor, mizeria fiziologică răbufnind din spațele frazelor sforăitoare, spectacolul halucinant al răniților și estropiaților, prăbușirea sufletelor macerate de disperare. În asemenea filme, **descrierea** minuțioasă («naturalistă»), lucidă a războiului în ferocitatea lui cotidiană, îndeplinea principala funcție demascatoare, mai mult decît încărcătura ideologică, ce nu se ridica de obicei deasupra unui pacifism plin de generozitate umanitaristă. Punctul cel mai înalt al unei asemenea tendințe și, în același timp, cîntecul ei de lebadă (deși asemenea filme s-au mai produs și în continuare) l-a reprezentat minunatul «Iluzia cea mare» al lui Jean Renoir. Titlul însuși era semnificativ. Războiul se mai desfășura încă în universul limitat (deși

vast) al mobilizabililor, dar dincolo de finalul deschis se simțea apropierea unui alt cataclism, global de astădată; relațiile dintre inamici mai erau reglementate de un anume cod cavaleresc, dar noi înțelegem — încă în 1937 — că aceasta este o iluzie, o mare iluzie, că viitoarele lagăre nu vor mai fi castele pitorești în care romanicul tîrziu se împletește cu goticul timpuriu, că fumul, care deocamdată mai ieșea din nevinovate bucătării de campanie, va fi emanat miine de altfel de cuptoare.

Războiul exterminator

Al doilea război mondial, genocidul, folosirea armelor atomice au împins limitele ororii pînă dincolo de marginile înțelegerii și sensibilității omenești. Și poate de aceea e de înțeles că filmele de război ale zilelor noastre (ne referim aici nu la producțiile de serie) pun accentul nu pe oroare în primul rînd. Nici o ficțiune artistică, nici măcar una ieșită din creierul unui geniu de talia lui Bosch sau Goya n-ar putea egala realitatea, n-ar putea susține competiția cu



Războiul ucigător de suflete («Pentru țară și rege»)



Războiul în ochii copiilor («Copilăria lui Ivan»)

Auschwitz-ul sau Song-My-ul. Nici despre demitificare nu poate fi vorba; mitul războiului «curat și revitalizant» a fost șters din imaginația oamenilor de însuși suflul implacabil al istoriei. Nu munții de cadavre sau ranile purulente, ci atrocea, ireversibilă schilodire a sufletului omenesc, imensa scîrbă (proiecția la cub a greții sartriene) pe care o provoacă absurditatea războiului, constituie temele noii cinematografii a războiului. Într-un mare film al unui mare regizor — e vorba de «Pentru țară și rege» al lui Joseph Losey — un film care nu face economie de secvențe-șoc, drama cu adevărat insuportabilă nu este cea evocată de scenele tari, ci cea provocată de prăbușirea unui suflet candid, pentru care nu mai există cale de întoarcere în lumea oamenilor.

În filmul contemporan, războiul are mai presus de toate un rol de revelator.

Criza de conștiință — am îndrăzni să spunem morală, firească, comună milioaneilor de supuși ai imperiului bicefal — a lui Apostol Bologa, capătă în filmul lui Ciulei, «Pădurea spînzuraților», pro-

iectată pe fundalul apocaliptic al războiului, caracter de tragedie inexorabilă.

În alte filme, războiul este revelator al unei societăți sufocate de propria ei absurditate. În opere de mare calitate, cum este de pildă, «Articolul 22», nu despre război e vorba, în fond, deși războiul e prezent de la prima pînă la ultima imagine, ci de societatea americană contemporană pe care cinești lucizi și talentați o supun (aici și în alte zeci de filme) unui proces de reconsiderare nemiloasă.

Războiul naște în mod obiectiv fascismul, clamează alte zeci de filme de la «Cei goi și morți» pînă la «Patton». Transformarea, în condițiile prielnice ale războiului, a lui Patton, unul din cei mai străluciți comandanți militari ai coaliției antifasciste, într-un satrap odios, într-un fascist, este excepțional prezentată în filmul la care ne referem. E interesant că Patton apare mai autentic fascist decît, să zicem, Rommel în «Vulpea deșertului», deși acesta din urmă avea, probabil, într-un buzunar al tunicii, legitimația nazistă; ceea ce nu era, desigur, ca-

zul cu Patton, învingătorul hitleriștilor.

Tăind nemilos în carne vie, cele mai bune dintre actualele filme de război ne amintesc cu cruzime adevărul cuvintelor lui Malraux din «L'Espoir»: «există războaie juste, nu există armate juste».

Dar, poate una din cele mai feroce exprimări a caracterului inuman al războiului, o găsim în filmele în care oroarea conflagrației se oglindește în ochii și sufletele pure ale copiilor. Ca și în filmul lui Losey, dar mai atroce pentru că e vorba de un copil, în «Copilăria lui Ivan» al lui Tarkovski, cumplită, insuportabilă nu este pirjolirea satelor și a pădurilor, moartea mamei și nici măcar moartea micului Ivan, ci uciderea, petrecută cu mult înainte, a sufletului gingaș, strivit de mașinăria războiului. Un mesaj asemănător ne comunică și filmul lui Gabrea, «Prea mic pentru un război atât de mare».

*

Prin 1948-49, diferiți specialiști considerau că publicul s-a plictisit de filme de război (abundente, firești, în perioada imediat următoare

încheierii celui de-al doilea război mondial) și că alte tematici vor solicita de acum înainte pe creatori. Previțiunea nu s-a realizat. Filme de război se fac într-una și nici un semn nu arată că cinematografia va renunța într-un viitor apropiat la ele.

Și aceasta, așa cum am arătat, nu numai pentru că alternativa «război sau pace» este una dintre problemele fundamentale ale contemporaneității ci, mai ales, pentru că polemica cu războiul, simbol și sinteză a tuturor injustițiilor, a tuturor atentatelor la unicitatea și integritatea spirituală a personalității umane, este forma cea mai eficientă artistică pentru răfuiala istorică cu o lume strîmbă.

H. DONA



Războiul fundal al crizei de conștiință («Pădurea spînzuraților»)



Războiul revelator al absurdității («Articolul 22»)

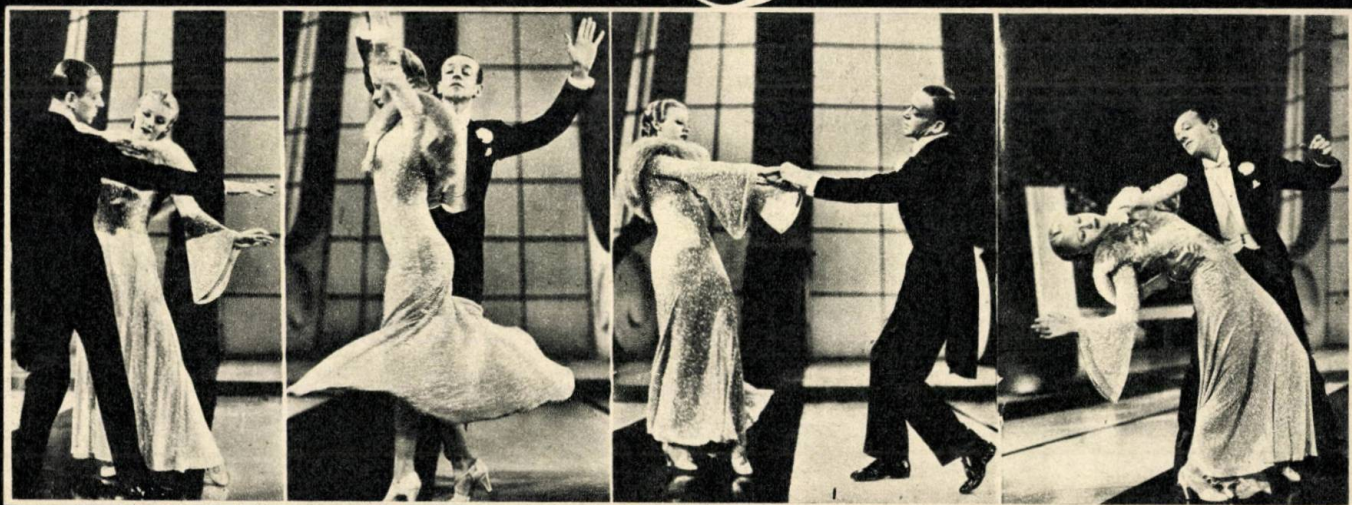
Inculpatul nr.1: SECOLUL

*Putem să-i reproșăm muzicalului că nu participă îndeajuns
la dramele secolului?*

Putem să-l facem vinovat de poleirea și edulcorarea realității?

Da și nu! Și interogatoriul continuă...

nostalgia div



Dansind cu Fred Astaire și Ginger Rogers

Sint unul din fericiții locuitori ai secolului XX care a apucat gloria comediei muzicale înainte de a împlini (eu) 15 ani, adică înainte ca mult complicata adolescență să-și ivească disocierile, refuzurile, mimetismele, snobismele, confuziile, aspirațiile, criteriile, frondele etc.

Am putut deci, în deplină ingenuitate și exultanță, să ador acele minunate spectacole în care Marele Cuplu — Fred Astaire și Ginger Rogers — juca, dansa, cînta, pe o largă pardosea sclipitoare, sau pe străzi nocturne, sub ninsori artificiale cu fulgul cît fluturele, sau în soarele egal al reflectorului; el, în frac fără cusur, în zbor exact ca rîndunica, ea, în

gheață mătăsoasă, ori în lăcu de lebădă neagră — și nu remarcam atunci convențiile, ridicule sau nu, schema acelor suave conflicte care se rezolvau întotdeauna în abur tandru, inserarea, mai mult sau mai puțin forțată, a «numerelor», pudra de zahăr pulverizată peste realitate. Nu, nimic din toate acestea, ci doar feerica virtuozitate și flacăra vitală a mișcării și paranteza spirituală care te extrăgea din gravitate și din gravitație.

Bach și Marele Cuplu

Trebuie să recunosc că, deși sub 15 ani, nu manifestam aceeași fervoare pentru filmele lui Bing Crosby, a

cărui dulce voce mălăiață nu se potrivea gusturilor mele mai vioaie, și nici pentru filmele, așa zice, «de gang», gen «Neapole sub sărutul focului», în care brunul tenorino Tino (Rossi) își handicapa propriul glas prin prezența pseudoactoricească. Dar poate că greșeam, fiind prematur «alterată» de frecventarea timpurie a lui Bach și a lui Eminescu (frecvențare care însă, cum spuneam, nu mă împiedica să aplaud Marele Cuplu menționat, sau înaintea lui, verba Franciskăi Găl — dar cine își mai amintește de acea față superdotată, artist total pe care pelicula prea puțin rezistentă a anilor de demult a decolorat-o pînă la dispariție?!)

În ciuda, uneori a foarte înaltei tehnicități și a profesionalismului fără cusur, filmul muzical, chiar și cel mai reușit, a fost plasat, și continuă uneori să fie, în categoria «divertismentului». I se presupune o incompatibilitate cu tratarea în adîncime a problemelor fundamentale — dragoste, moarte, mecanisme sociale, concepție despre lume etc. — și o incapacitate, mai exact, o inadecvare la nuanțe, la zone psihice sau artistice superioare. Sint chiar conșinși că o parte a discreditului, aplicat filmului «Un bărbat și o femeie» de către unii critici străini și autohtoni, se datorește prezenței melodiei-refren și a sambei, «inacceptabile»

(pentru ei) într-un film «serios».

Trebuie să precizăm câteva lucruri. Filmul cu muzică este o noțiune extrem de largă, cu foarte multe subdiviziuni și cu o mare facultate proteică. Pe timpul filmului mut, pianistul se înversuna asupra registrului grav, când pe ecran apărea omul rău, și cânta un vals sentimental, când cei doi îndrăgostiți își

lată însă că regizorii, scenariștii, producătorii, în pofida certe popularități a genului, nu s-au mărginit — spre cinstea lor! — să repete experiențe consacrate. Fără a pierde din vedere nimic din datele lui esențiale, filmul muzical a suportat experiențe novatoare care-l pun în situația de a fi confruntat cu genuri și puncte de vedere mai prețioase.

Tentația anvergurii și a profunzimii se concretizează în «muzical»-urile celebre: «My Fair Lady», «West Side Story» și chiar în «Sunetul muzicii» (acesta din urmă neocolind nici grave probleme istorice).

«My Fair Lady», pornind de la ilustratul text al lui Shaw, suferă, după opinia mea, de o oarecare lipsă de antren, și mi se pare semnificativ fap-

tul că momentul de vîrf al peliculei îl constituie scena de «tablou vivant» de la cursele de cai, exemplară prin frumusețe stilistică și gust al plasticității.

«West Side Story», și mai temerar, încearcă plasarea perechii tragice — Romeo și Julieta — în suburbia contemporană a orașului tentacular, în plin conflict rasial. Nu știu dacă săvîrșesc un

ertismamentul lui

aruncau priviri șăgalnice (sau invers). Treptat, muzica de film a devenit o parte componentă, cu drepturi egale din punct de vedere estetic, a operei cinematografice, potențînd imaginea, revelînd sensuri, pierzînd caracterul mărunț, ilustrativ, al începuturilor ei. Totuși, oricît de importantă în context ar fi muzica într-un film, încă nu înseamnă că avem întotdeauna de-a face cu un «film muzical». N-aș numi «film muzical» nici operele filmate, cu oricît de bogate citate s-ar însoți ele, nici ilustrate bucăți de muzică simfonică filmate (amintiți-vă de «Toccata pentru orgă» de Bach și de «Ucenicul vrăjitor» al lui Dukas, «animate» de Walt Disney).

Amor și umor

Dacă am vrea să dăm o definiție, cu riscul, cunoscut și recunoscut, de a comprima un fapt de artă într-un neîncăpător sertar, am spune că «filmul muzical» este mai degrabă acea producție bazată pe o schiță de subiect, fără multe ramificații, de preferință contemporan, cu un dozaj echilibrat de amor și umor, a cărei partitură este pusă în slujba exclusivă, a unor protagoniști multilaterali (actori, cîntăreți, dansatori) și a demonstrației lor de forță.

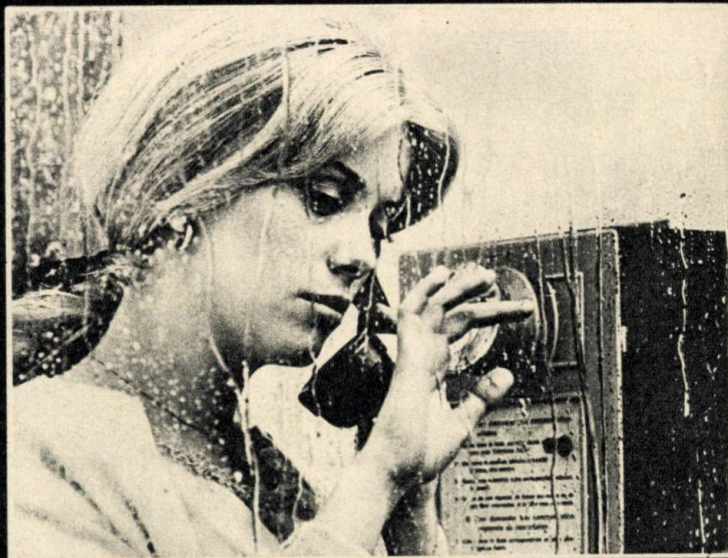
Semnalez în primul rînd — și îmi pare rău că, în acest caz, părerile mele diferă de ale lui D.I. Suchianu — «Umbrelele din Cherbourg» în care rostirea cîntată atinge un înalt grad de emoție și de subtilitate. Desigur, poate părea hilară intonarea melodiei — a unor fraze uzuale, totuși, dacă pe plan muzical nu putem vorbi de o inovație (opera-recitativ «Wozzek» al lui Alban Berg sau «Pelléas et Mélisande» a lui Debussy spărseseră de mult canoanele cunoscute), pe plan poetic mi se pare că «Umbrelele din Cherbourg» confirmă experiențele moderne literare, care promovează un vocabular fără discriminări. Dealtfel nu văd întrucît ar fi mai riziabilă cîntarea unor expresii cotidiene ca «Domnișoară, nu întrerupeți convorbirea» (vezi «La voix humaine» a lui Cocteau, transformată în act de operă) decît clișeele adeseori ridicole și ridiculizate, ale operei de tip vechi. (Cor puternic de bărbați: «În tăcere, în tăcere, în tăcere, să plecăm!»)

Muzica și «muzicalul»

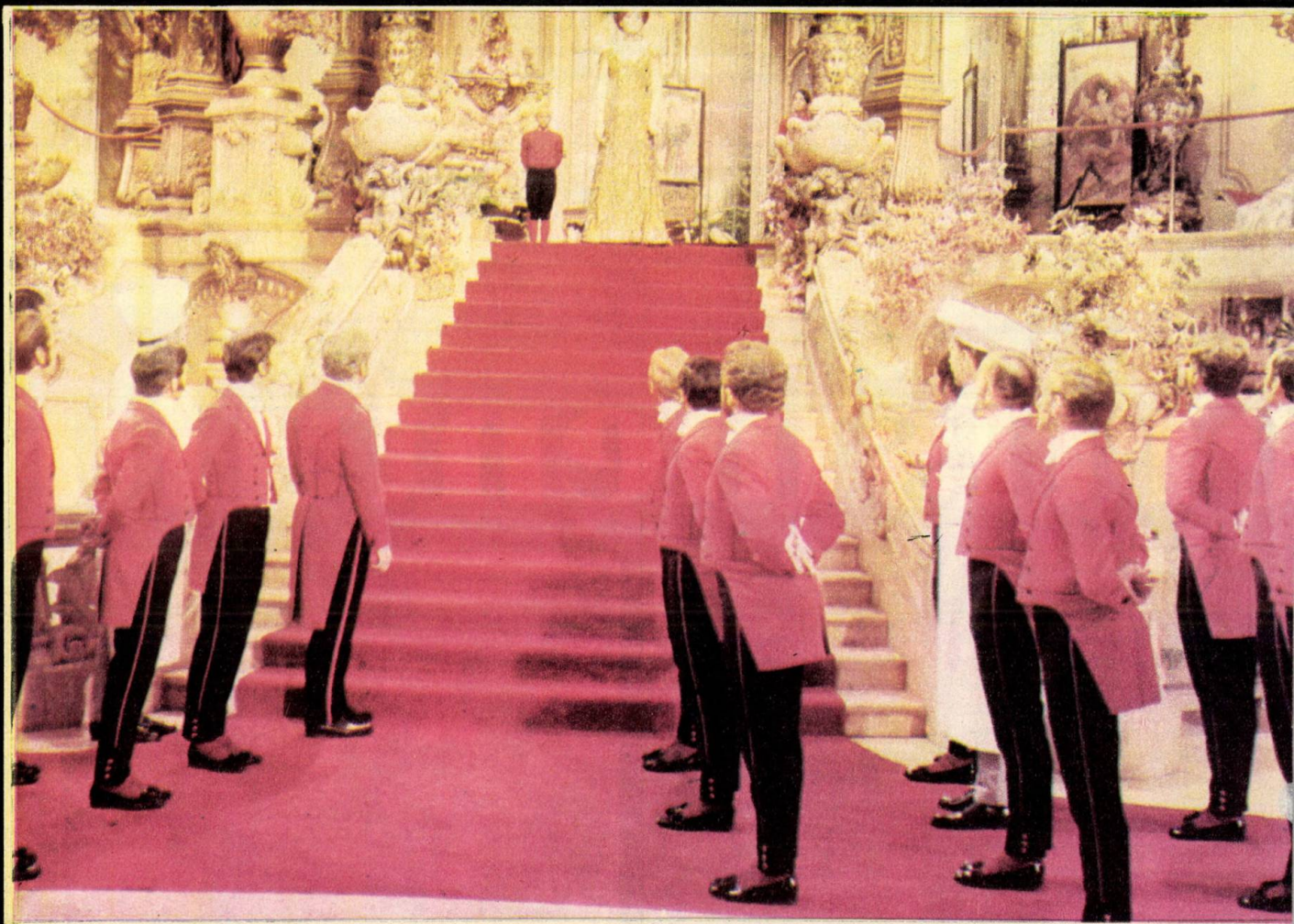
Mi se pare deci că «Umbrelele din Cherbourg» (și mai puțin «Domnișoarele din Rochefort», deși mai aproape de «specific») constituie cu adevărat o inovație în cadrul genului.



Cîntînd printre copii («Sunetul muzicii»)



Cîntînd printre lacrimi («Umbrelele din Cherbourg»)



Cîntînd printre pene și lacrimi («Hello, Dolly»)

*Acest
secol
ascuns
sub
sunetul
muzicii.*

sacrilegiu afirmînd că acest film (care a rulat ani de zile la un cinematograful central din Paris) este un film inegal, a cărui excepțională latură coregrafică nu este echilibrată și de o partitură lirică de o valoare corespunzătoare. Partea dansantă este expresiv modernă, cu o neobișnuită tensiune a mișcării, cu accente de violență și compoziții plastice îndrăznețe, în timp ce dialogul de iubire e afectat de o «punere în pagină» și de o interpretare dulceagă vetustă. În schimb, recent, «Hello, Dolly» reabilitează cu brio filmul muzical «mare». La dimensiuni mai reduse, Gene Kelly reușește de fapt o capodoperă a genului «Cîntînd în ploaie».

Și acum, pentru cazul că termenul «capodoperă» poate părea «disonant» aplicat unui musical, vreau să spun că nu avem dreptul să desconsiderăm nici o formulă artistică, evident, cu condiția ca ea să fie împinsă pînă la excelență. Nu numai sonetul ci și fabula sau chiar epigrama pot atinge desăvîșirea.

Fără a contesta laudabila tentativă de a aborda drame actuale și procese autentice într-un gen socotit pe vremuri exclusiv și definitiv «distractiv», aplaud orice izbucnire, fără prejudecăți sau blocaje de sensibilitate.

Labilitatea formelor artistice — în ciuda unor anumite constante de esență —

nu ne îngăduie opțiuni sectare, calificări sau descalificări prea tăioase. Nici măcar pronosticuri cu un procentaj ridicat de certitudine.

Probabil este însă că dezvoltarea (înăuntrul formulei sau prin derogare de la ea) filmului muzical să continue, eventual, surprinzător, fără să elimine niciuna din posturile lui verificate, în așa fel încît să putem contempla, cu variate delicii, și comedii muzicale susținute de actori compleți, și drame muzicale mai prețioase, și — de ce nu? — poate chiar un dialog de **idei colorate și cîntate**, așa cum ni-l oferă filmele de animație ale marelui McLaren.

Nina CASSIAN

Cîntînd pînă la moarte («West Side Story»)



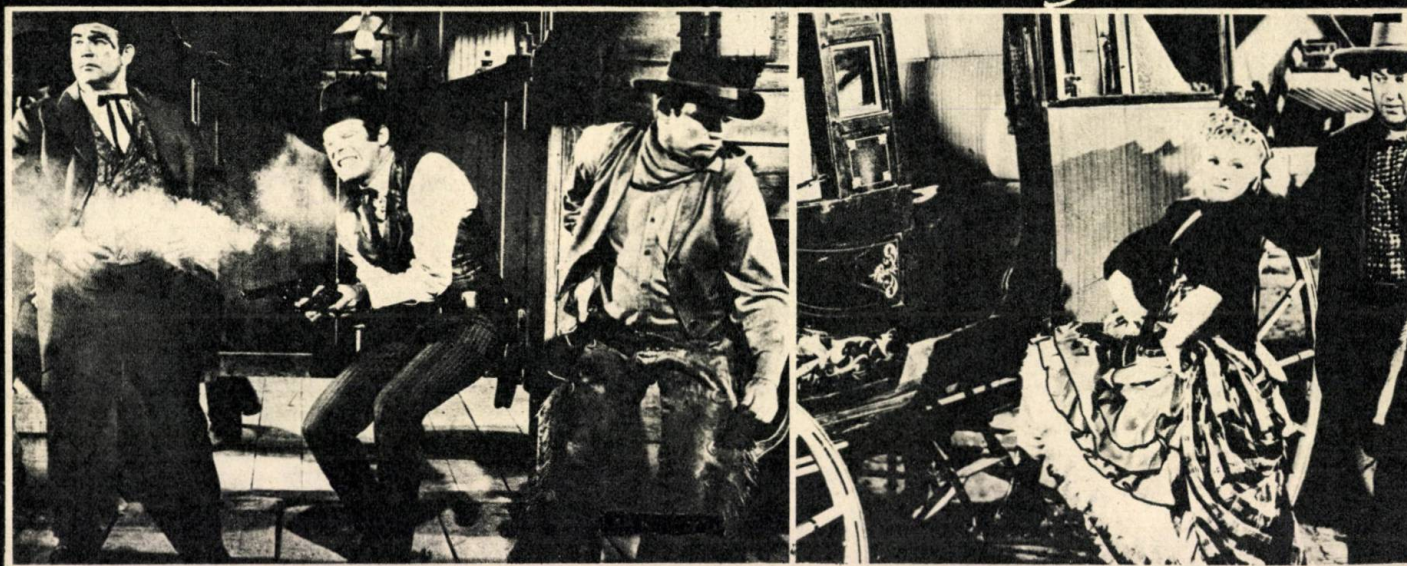
Inculpatul nr.1: SECOLUL

*Oboseala violențelor ne-a spus ceva despre oboseala violenței?
Moartea lor fără glorie ne-a spus ceva despre tristețea
și inutilitatea violenței?*

Vom vedea.

Deoarece interogatoriul continuă...

violenții



După ce și-au apărat pielea... («El Dorado»)

După ce-au ajutat năpăstuiții... («Diligența»)

L-am văzut pe Jimmy Ringo stingându-se încet pe micul ecran, în timp ce în mine răsăreau întrebări despre o categorie întreagă de eroi azi oboșiți de luptă, viteji visînd odihna, gata să-și vîndă faima pe un blid de supă caldă, pe o mîngiere. Unde sînt semeții preeriilor de odinioară ce nu descălecau decît să-și bea în fugă

wihsky-ul, să-și adape caii, să ațipească cu pistolul la brîu, în teama nopții, a hăituielii continue?

Au îmbătrînit, au capitulat toți acești Ringo și Billy și Hollyday — legendari și preluați de legendă — sau personaje mai noi de western psihologic ca ex-șeriful din «Eldorado», ratatul din «Rio Bravo», disperații «șap-

te magnifici» deveniți profesioniști ai crimei, mercenari (chiar dacă aici pentru o cauză nobilă: apărarea satului), oricum samurai ai Far-West-ului? Oare lor termenul «eroi» li se mai potrivește?

Vestul sălbatic și-a creat legende ca să-și încropească istoria: cinematograful și-a construit mitologii ca să-și

sporească faima; arta a cîștigat prin Thomas Ince, prin Ford, prin Haward Hawks, mai multă culoare, spațiu și mai puțină substanță filozofică. Or, e știut «Iliada» rezistă prin stări și gînduri căpușînd spațiile narative; echivalența ei filmică — epopeea vestului — cu Tom Mix, cu Buffalo Bill, cu Ringo Kid n-a încorporat atît ideea cît ca-

valcada patetică. Acțiunea în sine, mitificată. «Diligența» e operă nu simulacru, dar operă nu capodoperă, chiar dacă genul atinge prin ea limita maximă. În sfârșit, dar nu valoric cît ideatic ne interesează pieirea epopeii și a căutătorilor ei de glorie, glorie devenită derizorie în alt context istoric.

La început, Ford, apoi Howard Hawks orientează western-ul spre drama psihologică, căutînd acel «homo dignitas», care se ridică și-și

Cavalerul legendar al vestului sălbatic evoluează dintr-un mit al temerității spre o umanitate complexă la Ford, spre un personaj obișnuit, cu ticuri comice, irezistibil uneori prin naivitatea sentimentală, la Hawks. Prin ei, prin istoria demitificării acestui erou, Hollywood-ul a scris istoria demitificării unui gen.

Western-ul a devenit din epopee-baladă, treptat, un fel de povestire aproape neo-realistă din istoria Texas-ului.

temerar și sălbatic a devenit în cinematograful modern, ceea ce se cheamă impropriu anti-erou. De fapt, un erou de toate zilele, desacralizat, coborît de pe piedestalul infaibilității convenționale, un șerif cam obosit care, o dată intrat în horă, nu mai dă înapoi; ba, la un moment dat, e chiar păzit de o tinărie energică, ca nu cumva să fie atacat în timp ce doarme. Numai aparent, jucînd legile western-ului, în fond desmîțîndu-le, fără să le pa-

reți de profesie cîntînd cu o voce și o mimică demnă de Sinatra sau Presley (dealtminteri rolul bețivanului decăzut e susținut de un autentic cîntăreț, Dean Martin), niște admirabile cîntece de cow-boy. Divertismente muzicale? Dimpotrivă, elemente care fac nu altîl agreabil cît mai ales realist genul.

Mă întreb cine mai întii, istoria sau arta ultimelor decenii, a pus în circulație aceste personaje obosite să

au obosit



După ce s-au profesionalizat... («Profesioniștii»)

înfruntă dîr destinul, ieșind adesea învingător ca vînătorul de elefanți interpretat de John Wayne în «Hatari», ca același Wayne care în «Rio Bravo» își apără prietenul decăzut dar nu altîl de ceilalți, cît de el însuși, de propria-i meteahnă. Cu concursul celor doi regizori (Ford și Hawks), actorul Wayne devine un personaj.

În acel «Rio Bravo», eroul filmului e de fapt tot timpul în defensivă. Șeriful n-a ajuns să-și cucerească autoritatea în ochii localnicilor dintr-un ținut terorizat de o bandă plătită. E adesea înduioșător, fără alte ajutoare decît un bătrîn schiop, paznic de închisoare și un bețivan căruia îi tremură pistolul în mînă. Eroul vestului,

rodieze grosolan, Hawks ajunge să ne modifice substanțial optica asupra genului și asupra eroului său.

Viața pătrunde în acest concept epurat, stilizat uneori pînă la simbol, cum fusese filmul aventurilor vestului, pînă în cele mai intime fibre ale sale. Poate părea deplăsat să-i auzi pe acești călă-

mai acționeze inutil, eroi ai absurdului, deveniți astăzi nocivi nu prin violență, cît prin paralizarea voinței de a se sustrage violenței în care au fost socialmente antrenați. Dacă Ringo scotea arma ca să-și apere pielea, cu «Diligența», Ford își înnoilează cavalerul obligîndu-l să apere onoarea celor năpăstuiți de societate. Cu re-



După ce s-au simțit în pericol... («Omul din Sierra»)

*Acest
secol
copleșit
de
sentimentul
vinovăției*

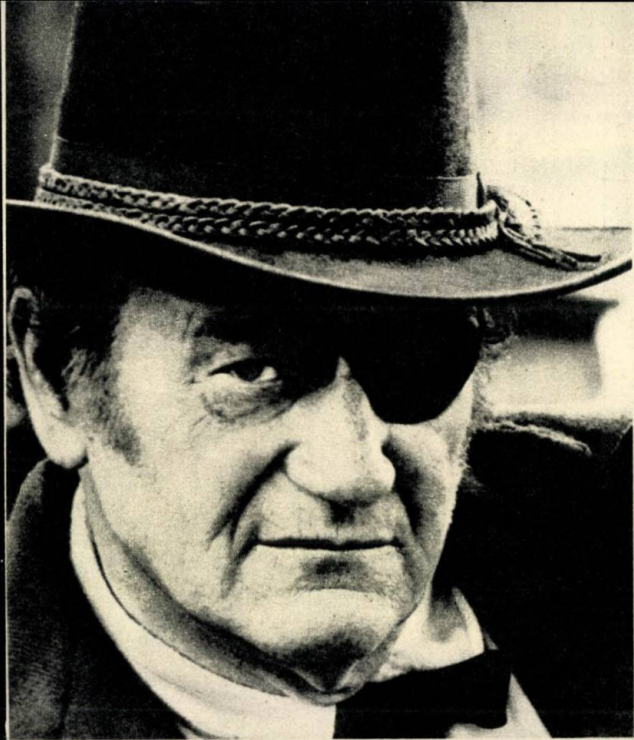


După ce au făcut dreptate... («Hombre»)

După ce s-au intelectualizat... («Humphrey Bogart»)

gizori ca Arthur Penn, ca Sturges, ca Anthony Man, fostul brigand devine mic proprietar apărător de bunuri, nu generos împărțitor din bunurile altora. Decorul începe să se restrângă din vastele cîmpii în cite un ranch pașnic. Istoria îi stabilizează pe nomazi sau îi extermină tragic, ca pe acel cow-boy singuratic — Kirk Douglas pierind împreună cu calul său, sub avalanșa mașinilor de pe șosea — simbolul vechii lumi înghițită de civilizația tehnică. Caracterul vitejiei devine și el altul decît la pionierii-cimarroni de odinioară; din hăituit, omul cu pistolul devine ades șerif-hăituitor. Ca foștii prieteni din acel frumos poem al despărțirii de mituri care se cheama «Baladă pentru Jimmy Ringo». Ambii compun tabloul evoluției concepției de-





După ce au oboșit... («O sută de dolari pentru șerif»)

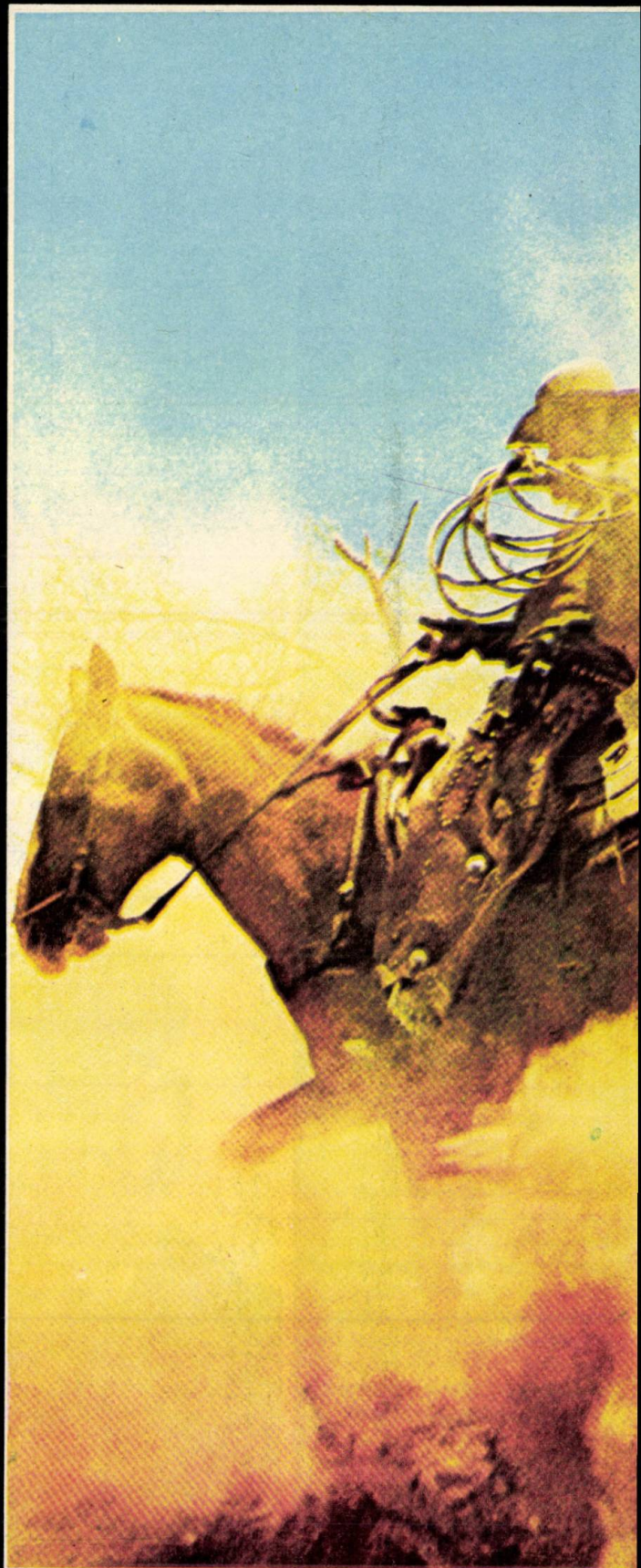
spre eroul vestului: unul, cumintit, intrînd să apere legea pe care cîndva o sfidase, celălalt, lup singuratic, rămas în continuare hăituit, devenit piesă de muzeu pentru copiii orașului, pentru literatura apocrifă.

O dată cu mutarea răzvrătitului, a omului în afara legii la oraș, tabloul se complică. Cu Bogart, cow-boy-ul gangurilor, malefic și vulnerabil totodată, dur și tandru, cu cinicul Edward Robinson, temut șef de clan în plină prohibiție. Cu o intuiție de geniu, Bogart e cel care schimbă, ca-n glumă, între două priviri piezișe și un zîmbet rău prevestitor, semnul minus cu plus, încurcă ecuația morală, dihotomia clasică și viața eroului modern de baladă devine un coșmar chinuitor. Din care-și vor trage substanța tragică «furioșii» deceniilor noastre, de la James Dean, la Paul Newman sau Cybulski. Ca actori, ca tipuri, cu toții descind din borul moale al pălăriei bogart-iene.

Doar că destinul lor fatal nu mai e «joc de-a viața», invenție dramaturgică, suspense pentru rețetă sigură, ci tragic adevăr. Personajul lui Cybulski din «Cenușă și

diamant» reflectă orbierea tineretului însetat de acțiune și neștiind întotdeauna cărui scop nobil să-și dedice energiile. Și violența. Non-conformismul agresiv al lui James Dean e și el provocat de mediul sufocant în care trăiește azi o parte a tineretului american. Reacția — mai violentă ca la Bonnie și Clyde, ori mai oboșită, descurajată și descurajantă ca la fotoreporterul din «Blow-up» — își are o singură explicație: societatea. Și o singură soluție, în viață și pe ecran: schimbarea ei. Dar nu anarhic, individualist, așa cum o înțeleg eroi ai odiseelor amintite, cavaleri ratați ai unor cauze dinainte pierdute. Ci prin efortul conjugat al maselor creatoare de adevăr. Și tot mai multe filme ca «Miinile pe oraș», «Bătălie pentru Alger», «Z» își iau ca erou masa. Solitarul om de acțiune devine solidar. Violența lui cîndva gratuită e pusă azi în slujba unei cauze sociale. Patosul acțiunii se transformă în fapt istoric. Eroul colectiv revoluționar fiind singurul capabil să scuture din oboseală și inerție secolul. Și arta lui specifică: cinematograful.

Alice MĂNOIU





...violenții au ieșit din arenă

Inculpatul nr.1: SECOLUL

Vinovate sînt aparențele — spunea A.F. Jones din «Tot orașul vorbește»

Vinovat e timpul — susținea bătrînul domn din «Fragii sălbatici»

Vinovată e istoria — acuza tînărul orb din «Cenușă»

Vinovată e victima — descoperea Welles prin Kafka

Dar ucigașul fără simbrie execută sentința

cine?



Timpul? («Fragii sălbatici»)

În dimineața aceea, nu. Tocmai în dimineața aceea, nu. Tocmai în dimineața aceea, în care dumnealui urma să-și primească recompensa de slujbaş absolut, ceasul deșteptător n-a sunat, iar mecanismul lui oprit era să declanșeze o catastrofă birocratic existențială. Dar ceasul este, cu modestie, un instrument metafizic, înțe-

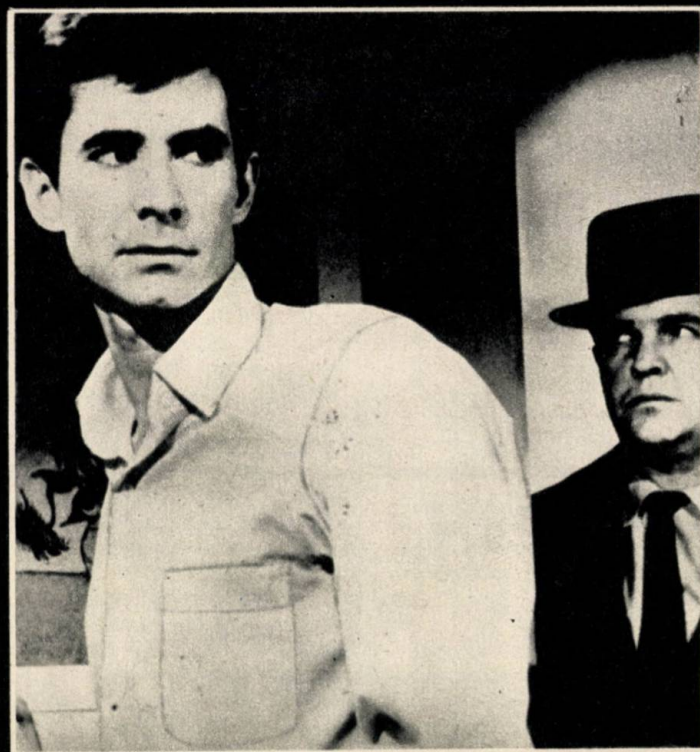
lept, iar tăcerea lui semnaliza de fapt, în mod exact, limita dintre două durate calitativ deosebite; tăcerea lui suna, criptic, trecerea domnului A.F. Jones — Akaki Akakievici iankeu — din timpul anonimatului în timpul celebrității. Da, desigur, domnul A.F. Jones este miop și, în consecință, poartă ochelari, locuiește, nu singur, ci

cu un canar, o pisică, și cu femeia iubită, agățată, în două dimensiuni, pe perete, într-o prea frumoasă ramă, imagine concretă și continuu prezentă, șterpelită, a unei doamne altminteri inaccesibilă. Merge cu pași sfișoși, girbovit, purtînd parcă în spinare, poate nu atît povara Marii Întreprinderi la care robotește exemplar, cit

greutatea propriei nimicnicii. Domnul Jones păzește nu numai toate poruncile Decalogului, dar respectă absolut toate legile Marii Instituții și ale Societății Pragmatice, nu ucide, nu întîrzie la slujbă, nu... nu... nu... legi care-i refuză în schimb totul și-l condamnă la, aproape, anularea persoanei. Ca atare, dl. Jones este invizibil și



Istoria? («Cenușă»)
Victima? («Procesul»)



imperturbabil. Dintre toate virtuțile negative, una singură pozitivă și apără eul aproape anihilat al acestei victime legale: o dezarmată și dezarmantă candoare. O unică nelegiuire cucerește pentru acest ego încarcerat de legalitate o gratuită libertate: visul. Dar în dimineața aceea, toate ziarele au reprodus fotografia ucigașului Mannion, chip crâncen, aidoma, leit, chipului blajin al d-lui Jones, dublul lui malefic, Sosia negativă, și astfel invizibilul cinovnic dobîndește, confundat fiind cu eminentul asasin, strălucirea obsesivă a Răului. Iată deci anonima virtute legală, valorificată, proiectată și celebrată de fărădelege. În timp ce «Tot orașul vorbește», John Ford spune cu vervă că binele și răul, două realități contradictorii, pot apărea sub aceeași unică formă, același chip, identic, și că, uneori un «eu» benefic poate fi salvat de la anulare de către alter ego-ul său malefic. Pînă la urmă ambiguitatea se scindează, realitățile își recapătă, sedativ, unitara, simpla identitate (pe atunci secolul era încă relativ tînăr), liricul cinovnic își reintegrează propriul personaj, asasinul este din nou îndesat în pielea ucigașului, totul redvine clar, dar rămîne faptul tulbure și tulburător, că binele și răul au putut constitui totuși o situație de qui-pro-quo. Rămîne faptul neliniștitor că miracolul de a revela binele este înfăptuit de rău. Și apoi cine este vinovat de faptul că nelegiuitul ucigaș a dat viață reală victimei legale, că virtutea răsplătită se înalță pe un soclu ridicat de păcătos, că nimbul angelic ce o iluminează glorios este reflexul strălucirii diavolești? Cine?

Cine?

A fi sau a nu fi vinovat: una dintre întrebările fundamentale ale secolului XX. Întrebare al cărei ecou vine de departe, de la o depărtare de două secole, strigată de

către oameni înălțați pe coturni, pentru a fi mai clar văzuți în grandoarea și ticăloșia lor, de către semenii și zei. Dar fundamentală este acea întrebare, situată neclintit la temelia existenței noastre, care dărimă răspunsurile friabile edificate de noi, acea întrebare a cărei trăinicie este asigurată de provizoratul răspunsului. Întrebarea fundamentală, ca pasărea Phoenix, renaște din cenușa răspunsului. Răspunsurile sînt muritoare întrebările nu. Acest domn în vîrstă, atît de în vîrstă, încît hîrca ascunsă răbdător, umil, o întreagă viață urcînd încet la suprafață, transpare acum, aproape evidentă, biruitoare,

Acest secol obosit de propria violență

cu chipul măcinat de vreme, acest domn pe care anii străbătuți l-au îndepărtat atît de mult de lumea exterioară încît aceasta a dispărut, pentru el, dincolo de orizontul depășit, iar ochii lui, adînciți în orbite și în trecut, îndreptați spre lumea lăuntrică, privesc de aci, din actualitatea lui bătrînă, făptura albă a tinereții lui soții, prezentă imediată și inaccesibilă, în grădina închisă numai de un zid scund și viu de arbuști și de limita duratei ireversibile (simultaneitate de timpuri asincrone, posibilă numai în realitatea imaginară a amintirii), acest domn pentru care ornicele lipsite de indicatoare nu mai semnaleză nici o oră, acuză prin tăcerea-i orgolioasă: timpul



Cine, din moment ce «Tot orașul vorbește»...

(«Fragii sălbatici»). Iar tinărul acesta orb, rătăcind în pustietatea glaciară a steper rusești, biciuit de viscolul anului 1812, strălucitorul pan polonez în zdrențe, orbecăind pe drumul înfrîngerii napoleoniene, îndreptînd spre noi ochii goi de vedere, spune cu privirea-i arsă de focul bătăliei și de incandescența unui miraj: istoria («Cenușă»). Dar poate că vinovat este bărbatul care se apropie și pătrunde, cu pas șovăielnic dar neabătut, în prim plan, unde, întinsă pe o canapea, o femeie somnoroasă și sastisită, cu un gest leneș de o brutalitate alegorică maximă, adună bancnotele risipite pe divan, lîngă ea, le strînge alene cu picioarele. Iată vinovatul — arată Antonioni — bărbatul a cărui existență este atît de golită de intensitate și sens, încît mișcările, actele lui, desfășurate într-o durată lăbărtată și strivitoare prin vacuitate, par a avea lentoarea, imponderabilitatea și ab-

stracția unei vieți trăite cu încetinitorul. Neputincios să se mențină la intensitatea unei patimi reale, a cărei incandescență ar fi dat substanță abstracției sale existențe, incapabil de a fi egalul propriei sale patimi, abdicînd de la suveranitatea exigentă a unei pasiuni, decăzînd, de fapt fugind, în nimicnicia facilă a unei împreunări întîmplătoare, natură mediocră condamnîndu-se la soarta mediocrității, vinovat de propriul său destin și victimă a lui însuși, («Aventura»). Suspect de mulți vinovați, suspect de multe culpe, ba mai mult și poate tocmai de aceea, însuși «Procesul» intentat omului este suspect, dacă nu chiar un proces vinovat. În dimineața aceea, în care în camera domnului K. au pătruns doi bărbați anunțîndu-l că se află sub stare de arest, «Procesul» individului a fost deschis cu o claritate implacabilă și s-a desfășurat într-o confuzie aproape abso-

lută. În tot acest «Proces» de o inexorabilă confuzie, în care judecătorul, legea, culpa și vinovatul sînt realități incerte, există o singură certitudine: victima. Procesul intentat victimei. Dar este victima vinovată? Întrebarea continuă să umple lumea cu vaierul ei. Da sau nu, indiferent de culpabilitate, uci-gașul fără simbricie execută sentința.

Cine?

Nu sordidă. Abstractă. O cameră de hotel pur funcțională. Un spațiu închis de patru ziduri, nu o celulă, deoarece cuprinde obiectele civile elementare necesare, și pentru că dincolo de gratii se află o mică zburătoare, un canar, desigur. O cameră de hotel în care nu e nimeni. Ba da. Fumul răsucit subțire, de țigară, înălțîndu-se în mici volute fantomatice deasupra patului, semnalează prezența unei făpturi con-

fundate cu obiectele, dizolvată în singurătate, identificată cu golul acestui spațiu închis. Într-adevăr, o făptură umană se detașează de obiecte, un bărbat, la început invizibil, se ridică de pe divan, apare, își ia haina, o îmbracă, își ia și impermeabilul agățat în cui, îl îmbracă în fața oglinzii, îi încheie cu grijă nasturii, strînge atent catarama cordonului, își pune pălăria pe cap cu un gest ce ar putea părea cochet dacă nu ar fi evident reflex, rotunjește borurile pălăriei, toate gesturile lui, de altfel, deși mecanice, par a avea o concentrare și o măsură calmă, deliberate, se pregătește de plecare, brusc, ciocnindu-se de propriul chip reflectat în oglindă, se oprește și privește un timp obrazul, cu orice expresie interzisă, al acestui om care este el însuși. «Samuraiul» părăsește camera. Dar, oriunde s-ar afla omul, oricît de departe l-ar duce actele lui, el continuă să rămînă în

același loc, imobil, captiv, deoarece spațiul închis îl însoțește pretutindeni, deplăsindu-se o dată cu individul, continuând să-l închidă și să-l despartă de tot. Marea artă a lui Melville constă în a face copleșitor de prezentă invizibila celulă pe care nu o poate părăsi condamnatul, cu toată libertatea lui de mișcare, claustrarea lui mobilă. Tăcerea spațiului închis, au-

dibilă, înconjură fiecare dintre rarele vorbe rostite de captiv, surdinizându-le, golul celulei care se deplasează o dată cu prizonierul devine tangibil, singurătatea din care individul nu poate și nu mai caută a evada, singurătatea asumată de mult, acum cu o liniște de plumb, ridică în jurul lui nevăzute, dar simțite ca inexpugnabile, ziduri. Sugerat dar evident, omul

acesta ispășește anticipat vina de a fi ceea ce a fost condamnat să fie: un ucigaș cu simbrîie, cel ce concretizează schimbul de valori, o viață sau o moarte contra bani. Dar călăul, condamnat virtual, se va realiza ca victimă: iată-l vînat, hăituit totodată de lege și de nelegiuții care l-au utilizat ca instrument, gonind prin labirintul subteran al metroului, pradă

urmărită de reflectoarele încrucișate ale legii și nelegiurii, gonind prin labirintul străzilor orașului și al unei existențe devastate, încercînd să-și salveze, nu viața, ci moartea, căutînd să apere ultima libertate îngăduită omului osîndit: libertatea de a fi propriul său ucigaș.

Așadar, cine?

Dina ZAHARIA

Deci :

Inculpatul nr. 1,

*Secolul nostru, este culpabil
de sentimentul vinovăției și de inconștiență;
de blasfemie și de autoironie;
de disperare și de autoiubire;
de înșelăciune și de autoînșelare.*

*Vinovat de nedreptate și de sete nepotolită încă de dreptate,
de superficialitate și de profunzime;
de lipsă de dragoste și de nevoie de dragoste;
de duritate și de hiper-sensibilitate;
de neputință și de prea multă vigoare.*

*Vinovat de progres și de singurătate,
de confuzie și de clarviziune;
de orbire și de prea multă luciditate.*

Inculpatul numărul 1, secolul douăzeci, a cărui principală vină este aceea de a fi venit după celelalte, cu orgoliul de a fi mai bun decît ele, este condamnat să-și ispășească vinile, oglindindu-se pînă la capătul vieții în cea mai fidelă dar și cea mai crudă oglindă a sa, filmul. Este condamnat să-și lase acolo imaginea tuturor păcatelor și virtuților, reușitelor și căderilor, experiențelor eșuate, cuceririle și pierderile, visele și coșmarurile, spaimile și speranțele, crimele și lacrimile, pentru ca, privindu-le, cel de-al douăzecișiumulea secol să aibă ce învăța. Dacă va voi...



Deneuve • Bolkan

Filmul
de dragoste
și
moda
neo-romantică
au mers
mină-n mină
în acest an.
Catherine
Deneuve
este
o consacrată
a rolurilor
în care
eroina
e atinsă
de aripa
dragostei.
(Chiar
dacă Buñuel
a văzut-o
invers).

Florinda
Bolkan
s-a impus
doar
în 1971
cu
«Anonim
Venețian».





«După o zi de filmare, te vezi dublu... Nu credeți? Parol!»

Ion Besoiu



*De-ale platoului...
parol!*

Filmam «Neamul Șoimăreștilor». Departe de București. Vară, cald, praf mult și un grajd. Am găsit un cal. Era alb. Frumos, devotat și inteligent. Îl chema Napolitan și mă iubea. Filmam zilnic împreună și dimineața îmi zîmbea. Seara îi dădeam zahăr; nu mult, o bucățică. Arteroscleroza, de!

Învățase să facă film. Descoperise chiar secretul prim-planului: relaxarea și expresia ochilor. (Așa-i spusese lui un regizor secund.) Zău, știa multe.

Dar într-o zi iubirea noastră, ca toate iubirile-fulger, a sucombat. Și-o luase-n cap că știe cinema. Începuse să-mi sufle replicile. Și cum?

Îmi dădea și intonații.
Nu mă credeți? Parol!

*

Filmam «Neamul Șoimăreștilor». Departe de București. Vară, cald praf mult și un hotel. Am găsit o ploșnită. Adevărată. Departe de metafora lui Maiakovski.

Stătea pe perna patului, obraznică, sfidătoare. Am luat perna cu ea cu tot și purtînd-o ca pe o decorație, acuzator, ca un deget de procuror dintr-un film-melodramă, l-am trezit pe portar din somnul acela dulce de început de noapte.

— Ce-i asta?

Omul speriat, poate și buimac săracul:

— Care?

— Asta de pe pernă???

Mă privește lung, o privește scurt și-apoi brusc, plîngăreț și autentic:

— Păi, dacă dumneavoastră om cu carte nu știți, ... de unde vreți să știu eu?

— Nu mă credeți? Parol!

*

Filmam «Neamul Șoimăreștilor». Departe de București. Vară, cald, praf mult și o bodegă. Am găsit bere. Norii se jucau cu noi, cu soarele și cu nervii operatorului.

Așteptam. Beam bere. Rece și cu guler. La halbă. Vară, cald, praf mult. Ca să nu mă-ncurc la filmare cînd o ieși soarele plin dintre norii prea sglobii, repetam și textul:

...«Pentru durerile voastre răzășești ridicați jalbă... Să se facă dreptate!»

Mai o halbă, mai o repetare a textului; mai o repetare a textului, mai o halbă, vară, de!

După un timp, o gaură de nori de... cinci, zece minute, tocmai bună să furăm secvența. Țipete, urlete:

— Toată lumea la cadru! (Doamne cît se mai țipă la o echipă de filmare!)

— Trage costumul mai pe spate!

— Sabia mai pe dreapta!

— Căciula mai pe stînga!

— Hai că «intră» soarele!

— Calul lui Besoiu!

— Motor! Besoiu, dă-i drumul!

Și i-am dat:

— «...Pentru durerile voastre răzășești, ridicați... halba...»

— Stop!

S-a dus și soarele, m-am dus și eu rușinat. De unde mi-o fi venit mie chestia aia cu halba!

Nu mă credeți? Parol!

povestesc:

Marga Barbu



Pe cai, Aniță!

Să vă povestesc o întâmplare hazlie din timpul filmărilor noastre haiducești? Adevărul e că nici nu știu cu care să încep, pentru că fiecare zi are mica ei poveste atunci când turnezi într-un film de aventuri.

Există o scenă în film când eu fac baie într-un butoi la bivacuul haiducilor. O săptămână întreagă zăcusem în pat înainte de scena asta, cu febră, gripă și când m-au anunțat că va trebui să fac 5 ore de drum și să mă și scald în Rucăr, cum mă făcuse mama, am plîns. Dar cu filmul nu te poți pune. N-am scăpat de ce-mi era scris (în scenariu) și ca urmare a băii în Rucăr mi-au trecut și gripa, și tebra, și strănuturile. Multe și necunoscute sînt căile către vindecare...

*

Un alt moment e cel al bății de la hanul lui Balivacă unde Anghel (Piersic) e provocat de niște bătași și Anița vrînd să-l scape teafăr îi dă cu o oală în cap și îl tîrăște în camera ei. Înghițisem destule bății în filmare de la Anghel, dar nici să-i sparg capul acum, parcă nu-mi venea. Am filmat scena de mai multe ori și Cocea, regizorul, tot nemulțumit, îmi spunea: «Lovește-l cum trebuie, că oala-i crăpată și se sparge repede». Pînă la urmă, l-am izbit în moalele capului, i-a curs sînge, am căzut amîndoi, ne-am lovit, dar totul s-a terminat cu bine... Adică «dubla» era

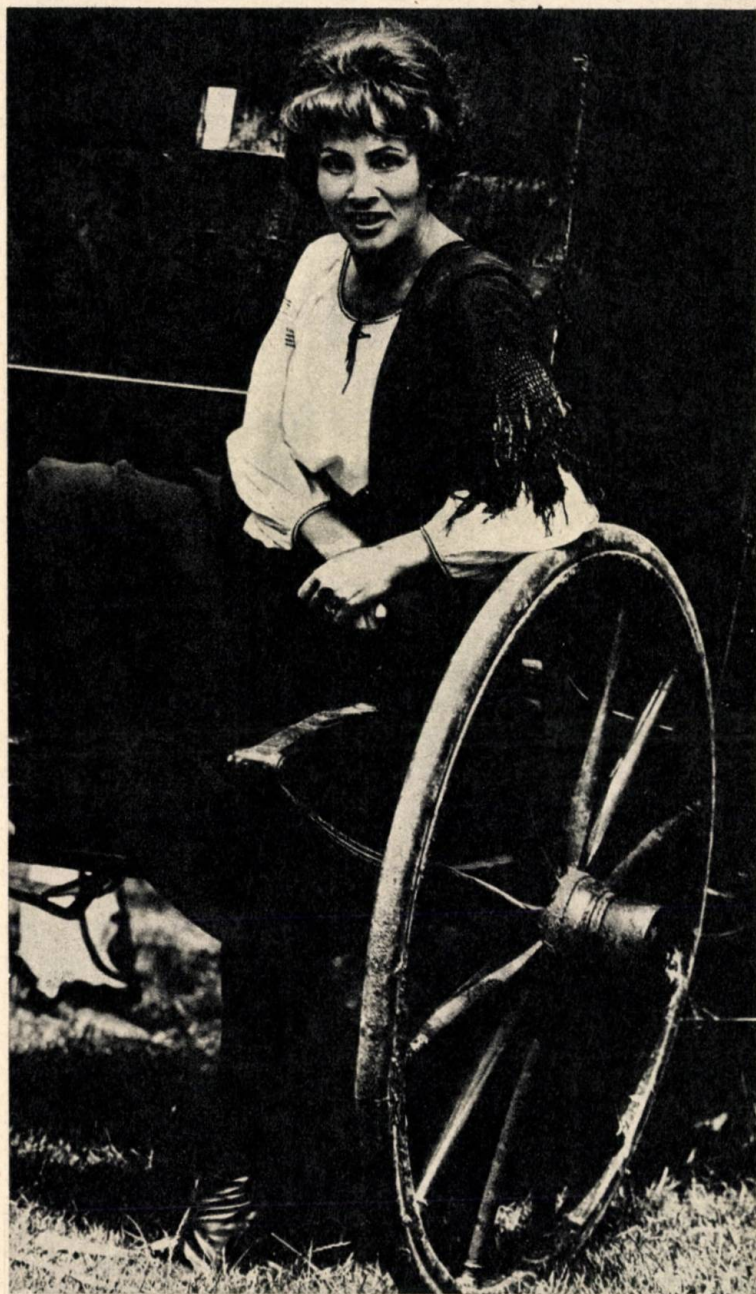
bună, n-am mai reluat-o, și noi puteam să mergem «liniștiți» să ne oblojim rănile. Da, dar erau răni creatoare...

*

Dar cu lacul Mogoșoaia, ce-a mai fost și acolo... Eu trebuia să plutesc ca o înecată pe ape și Anghel-Șapte-cai să sară după mine și să mă salveze. Aruncîndu-mă, nu m-am gîndit însă că fustele lungi, duble și groase, cismele, cămașa vor fi atît de grele încît să mă tragă la fundul apei. Regizorul știind că sînt o bună înotătoare, nici nu se sinchisea văzînd că dau din mîini disperată. Îmi era tot mai greu să mă mențin, mai ales că dăduseră drumul și apelor stăvilarului. Am scăpat cu ajutorul lui Florin Piersic și aruncîndu-mi toate hainele de pe mine. N-am să uit puzderia de copii de pe mal, care urmăreau scena cu emoție. Unul din ei văzîndu-mă doar în cămășuță la mal, mi-a strigat: «Vezi, Anițo, să nu răcești!» «Grija» lor mi-a făcut plăcere!

*

Într-o zi la o filmare «cu cai» trebuia să pornim în mare galop, toată ceata de haiduci cu Anița în frunte. Eu primisem un cal nou, căruia nu-i prea știam metehnele, dar nu mi se întîmpla asta pentru prima oară, așa că n-am mai zis nimic. Dar calul meu, oricît îl îndemnam cu biciușca, cu piciorul, o ținea numai la trap.



«Dar la Mogoșoaia, ce-a mai fost...»

Ce-i drept un trap nemai-pomenit, superb, era mereu în frunte, depășind pe toți cei în galop. Mi se striga mereu «galop», dar a fost imposibil să-l determin să-și schimbe pasul. S-au tras 3—4 duble, nervi, țipete, dar calul nimic.

Ca la urmă, un grăjdar bătrîn să-mi spună: «degeaba îi cereți galop lui Kohelan ăsta, el e trăpaș din tată în fiu — a cîștigat premii la trap și nici mort nu se mai schimbă».

Și iar am schimbat calul...

Actorii

Mircea Albulescu



*Istoria
se repetă*

«Din clipă în clipă m-așteptam să-i vină nevasta...»



Miine plec la munte, la filmare în exterior! Cu pași grăbiți mă îndrept către locuința vecinului meu să-mi iau rucsacul promis. Țirrr! Dincolo de ușă aud glasul vecinului care parcă se roagă, parcă se răstește. Deși nu deslușesc ce spune, am impresia că am nimerit prost. În fond, fiecăruia i se poate întâmpla să aibă o discuție în casă și sosirea unui martor este la fel de neplăcută, pentru toți.

Mă îndepărtez de ușă dar gândul la rucsac mă întoarce înapoi. Știam cu precizie că numai dincolo de ușă aceasta îl pot găsi, așa că ...Țirrrr! Se aud pași și ușă se deschide.

— Bine ai venit! Intră.

Mă șterg insistent pe picioare și intru.

— la loc, te rog.

Probabil că persoana cu care discuta mai devreme a trecut dincolo, așa că mă hotărâsc să scurtez vizita cât mai mult cu putință.

— Mai am ceva cumpărături de făcut... n-am să stau decît două clipe.

— Nu se poate. Stai să bem o cafea. Atîta doar că sînt singur. Nevastă-mea e dusă la măcelărie și va trebui să aștepti pînă o pregătesc.

Și pleacă din cameră fără să asculte protestul meu.

«Sînt singur... Nevastă-mea e la măcelărie...»?!! Păi, atunci cu cine vorbea adineori, că am auzit foarte limpede. Și parcă vrînd să-mi întărească bănuiele, glasul îi răzbate de dincolo: «Draga mea, fii cuminte!»

Ce să vă spun, numai la asta nu mă așteptam. Îl știam un om serios, la locul lui... Și unde mai pui că din clipă în clipă poate să vină și nevastă-sa de la măcelărie. Nici că se poate o încurcătură mai neplăcută. Privesc la ușă, la ceas și nu-mi găsesc locul în fotoliu. În sfîrșit apare cu cafelele pe tavă, zîmbește ga-leș dincolo de ușă, apoi o închide cu piciorul.

— Și spune-mi unde pleci?

— La Poiana Stinei, apoi

la Brașov. (Cum să fac să plec mai repede?)

— Da, servește-te, te rog.

— Mulțumesc. Dar spune-mi, tu ești în concediu, de ce nu pleci undeva?

— O, frate dragă, aș pleca dar n-am cu cine să-i las pe Napoleon, pe Nelson și ceilalți. Doar pentru ei s-a dus nevastă-mea la măcelărie, că noi nu mîncăm carne.

Misterul se adîncește din ce în ce mai mult. Știu cu precizie că nu are copii și totuși...

— Nu te supăra, dar trebuie să mă grăbesc. Dacă vrei să-mi dai rucsacul...

Da, sigur, imediat. Numai că trebuie să te las din nou singur cîteva clipe, să-l iau de la vecinul de sus că i-l-am împrumutat lui.

lata-mă singur în cameră. Ușa dinspre bucătărie se deschide încet și o pisică de proporții puțin obișnuite pășeste felin pe covor. În clipa în care și-a ridicat capul către mine am descifrat unul din mistere. În fața mea nu poate fi decît «Nelson». Pisica și vestitul amiral au ceva izbitor de comun: un ochi lipsă!

Mieunînd leneș, Nelson mă măsoară cu singurul ochi disponibil, apoi se apropie de mine și începe să mi se frece de pantaloni. Momentul calin este repede curmat de apariția lui «Napoleon», un bulldog roșcat care înalță capul către mine, îmi arată colții a salut și apoi își pironeste privirile asupra lui Nelson. Ca la un semn mai apar pe ușă două pisici și un șoricar. Șoricarul (Talleyrand, fără doar și poate, mai ales că am impresia că-i tîrîie și un picior) se îndreaptă către pereți încercînd un atac pe după fotoliu. Nelson strînge rîndurile, flancîndu-se sever cu ceilalți doi pisoi (vestiții generali Cornwallis și Collingwood, îmi imaginez eu!)

Cum s-or fi petrecut lucrurile la Abukir și Trafalgar, nu știu, fapt cert este că această reeditare a istoriei

povestesc:

mă umple de groază.

Napoleon pare descumpănat de inferioritatea numerică în care se află și aruncă priviri nerăbdătoare către ușa Ajutorul, un bulldog de dimensiuni mai modeste, nu întârzie să apară (desigur Brueys, conducătorul flotei franceze în bătălia de la Abukir).

Am citit în cărți despre liniștea grea dinaintea marilor bătălii. Așa e! Nelson își ridică spinarea și se întreabă cu coadă cu tot cum să dea prima lovitură, Napoleon așteaptă înțelept, lăsat ușor pe labele din față. Talleyrand cascadează. Cornwallis își linge laba cu grija cu care un războinic își ascute sabia. Și toți se privesc. Brusc, Nelson scuipă și deschide focul, lovindu-l pe Napoleon cu laba. Talleyrand încearcă să-l apuce pe Collingwood de coadă în timp ce Brueys se repede ca într-o veritabilă «corrida» către Cornwallis ridicat în două labe. Se rostogolește, apoi Cornwallis revine la atac printr-o avalanșă de croșeuri.

Teatrul luptelor se deplasează cu iuteală către coastele pașnice ale fotoliului meu, de unde abia reușesc să scap cu fuga. Bătălia a cuprins întreaga cameră. Fața de masă, ceștile, tava sînt azvirlite pe jos. În locul lor, pe masă, Napoleon latră ordine strategice către Brueys și Talleyrand care încercă mușcări perfide pe la spate. Nelson scuipă și blestemă, mieunînd drăcește.

Napoleon se aruncă de pe masă asupra lui Nelson, inițiind un nou atac plin de vitejie, al cărui rezultat nu-l cunosc, deoarece am fugit.

Se spune că la Abukir și Trafalgar, Napoleon și-a pierdut supremația maritimă, coloniile, drumul către Indii...

Eu, în schimb, din această repetare a istoriei mi-am pierdut orice speranță de a avea un rucsac și orice considerație pentru vecinul meu. Plec la filmare fără «echipament».

Trăiască hingherii!

Irina Petrescu



Nu-mi plac amintirile



«Talentul e, se vede, un lucru mare...»

Cînd se încheie un film, el se încheie din păcate cu accesoriile lui cu tot. O premieră de gală, dincolo de aplauze, flash-uri și fast, este pentru creatori un moment de mare tristețe. Am spus asta de cîteva ori pînă acum. N-are rost să explic încă o dată de ce. Întîmplări vesele și triste, accidente, inamicii, emoții, satisfacții, se închid toate într-un mic seif, în care, dacă umbli peste cîtăva vreme nu mai găsești decît un miros de pipă stinsă și cîteva fire de praf.

Nu-mi plac amintirile. De nici un fel. Nici vesele, nici triste.

Întîmplările care ni se întîmplă, sau care nu ni se întîmplă, lasă oricum o amprentă, de multe ori ea are forma unei cute. Întîmplările care lasă numai povestea lor nu merită să fie povestite. Semnificațiile pe care le găsim noi mai tîrziu nu mai au nici o semnificație. Sînt asociații pe care le facem cu bună știință, cu bună voință, cu plăcerea de a ne uita în oglindă și de a pune pe obraz încă un grain de beauté cu dermatograful.

Întîmplările astea sînt un șir de senzații, care se încheagă poate uneori în percepții. Pînă la «idee» nu mai e decît un pas, dar cîteodată atît de lung că uiți pentru ce l-ai făcut.

Mă încurcă totdeauna în cercarea amabilă de a porni o discuție: «povestiri-ne o întîmplare amuzantă...»

Nu cunosc nici o întîmplare

Actorii

Emanoil Petruț



M-am născut actor

amuzantă. Nici măcar una anostă.

Sînt incapabilă să fabric vreuna.

Nimic din ce se întîmplă nu mi se pare întîmplător. Și mai ales nimic din ce se poate povesti nu mi se pare cu adevărat demn de a fi povestit.

Îmi plac cărțile cu povești pentru copii. Poveștile cu Zîne, Vrajitoare și Feți-Fru-moși.

Dar probabil întîmplările lor nu s-au întîmplat niciodată.

Să mă fac atunci că răspund unei scrisori imaginare, a unei tinere imaginare care mi-ar pune întrebarea — atît de reală, în fine: *cum să devin actriță?*

Dragă prietenă visătoare și curioasă,

Nu cunosc nici un secret. Nu pot să formulez nici o definiție. Iar sfaturi mă feresc să-ți dau pentru că persoanele care împart cu generozitate sfaturi «de toate pentru toți» sînt în general pisăloage și antipatice.

Dar înainte de a-ți ura succes la examenul de bacalaureat (pentru că măcar în ordine cronologică acesta stă înaintea celorlalte) vreau să te rog să citești proza lui Alexandru Ivasiuc, poeziile lui Marin Sorescu, ale Anei Blandiana sau Nichita Stănescu. Citește o dată pe săptămînă România Literară și numai o dată pe lună revista Cinema.

Citește peripețiile «Aliciei în lumea oglinzilor» și «Pescărușul» de Cehov.

Dacă la chioșcul din colț s-a epuizat Săptămîna, nu ezita să lei Secolul XX.

Orele de gimnastică din cadrul școlii sînt insuficiente. Înscrie-te la un club. Aleargă, înoată, trage cu arcul, schiază.

Scrie-mi dacă ai văzut la TV medallionul de prim plan al Liei Manoliu și al doctoriței Aslan.

Măcar o dată pe săptămînă

mergi dimineața, foarte devreme în piață și umple-ți coșul cu legume, chiar dacă nu vei avea timp să le gătești. Apropo! S-a reeditat o excelentă carte de bucătărie (Rada Nicolae, Maria Iliescu, Elena Baltag). Sper s-o mai găsești.

Desenează, croșetează, răsfolește reviste de modă, ascultă discuri de muzică.

Părul tău este foarte trumpos așa cum este. Nu-l coafa. E luminos, are viață, lasă-l să respire în voie. Nu-l mai chinui cu tapatul, și mai ales nu-l tunde, nu-l ondula, nu-l decolora.

Vezi că tot la sfaturi practice am ajuns. Sînt pisăloagă și antipatică, deși aș fi vrut foarte tare să ne înțelegem bine, să fim mai departe prietene.

N-are de fapt nici o importanță, dacă din tot ce ți-am sugerat eu să faci, nimic nu ți se pare prea demn de luat în seamă, sau din cale afară de... original. Poate ai tu un gînd ascuns, o idee care te frămîntă. Dar nu-mi spune te rog că visul tău, unicul, sublimul, chinuitorul este acela de a fi actriță.

Nu-mi cere o poză cu autograf și nu mă întreba la telefon «ce este talentul».

Nu am decît niște fotografii foarte vechi care au mai apărut prin ziare, le știi. Cu pălărie, fără pălărie, cu ochelari, cu cățeaua, cu mașina de scris, cu bicicleta. Sînt proaste. Nu-mi place să fac fotografii.

Și crede-mă că nu știi ce e Talentul. Probabil ca și despre Dragoste, trebuie să ne închipuim că «este un lucru foarte mare»... Dar amănunte, sînt incapabilă să-ți dau.

Sper să nu-ți pice un bilet cu întrebarea asta.

Foarte mulți oameni practică o meserie datorită hazardului sau forțați de neizbîndă în domeniul dorit.

În ce mă privește, vă mărturisesc, m-am născut actor.

Chiar și primele gîngăveli au fost rimate sau spuse cu emfaza pe care o presupunem necesară scenei. N-a trecut mult și am renunțat și la gîngăveli și la emfază. A venit școala, în care timp m-am păstrat copilul minune al «Municipiului Focșani», avînd și poreclă. Vă dați seama ce însemna la vîrsta aceea o poreclă, și ce mai poreclă: Emanoil Vrăcuță. Bineînțeles datorită vocii (asta face parte din darurile mamei...)

Focșănenii, foarte sensibili la artă, m-au ajutat s-o practic nu numai acolo, în fața lor, ci m-au trimis și la facultate. Da, ei m-au trimis, susținîndu-mă moral și chiar material.

A urmat «ascensiunea» — teatru, film, film, teatru... «Vedetă», ce mai încolo și-ncoace. Toată lumea mă arăta cu degetul a simpatie sau invers. În localurile publice, femeile mă priveau șăgalnic iar soții se încruntau spunînd ceva printre dinți, ceva ce nu mi se părea prea favorabil. Mergeam în tramvai sau autobuz și-mi făcea impresia că toată conversația se mută de la cozi, birou, îngheșuială, căldură, către mine. Vedeți, acesta-i avantajul autobuzului sau tramvaiului. Toată lumea te privește în liniște. Are timp

să aprecieze cîți ani ai, cît pari, să-și dea seama că desimea părului se menține către ceafă, că strîngi bani de mașină și de-aceea găsești greu în buznar costul biletului, etc. Ce fericire o fi și ala să fii Rita Pavone, să mergi în mașină descoperită și cu escortă ca persoanele oficiale? Toată lumea te vede în goană, nu te cunoaște decît din articolele scrise de alții despre tine. Astă bucurie, la alții să fie...!

Mie îmi place «vedeta populară», de care se pot atinge toți și toate. Înghiontit în autobuz, ducînd sacosa plină alergînd să prinzi ultima mașină posibilă, pentru ca să poți lua cursa de 7,45 de la Grădina Icoanei și să te duci la Buftea, la filmare.

Asta e viața. Și datorita noastră e să aducem viață adevărată pe scenă și în filme. Asta și facem.

Vedeți dumneavoastră, viața de actor este foarte frumoasă, e plină de plăceri. Așa spuneți toți, nu-i așa?... Aplauze, flori, autografe, telefoane elogioase, și se spune «maestre», ce mai!...

Da, așa e viața noastră: frumoasă, plină de bucuria de a da bacșiș mai mare, ca să nu ți se schimbe cota aprecierilor. Zîmbești în dreapta, zîmbești în stînga, spui bună ziua înainte de a ți se da, pentru ca tu cumva să se spună că ți-ai luat-o în cap, umbli pe ploaie fără umbrelă, ca nu cumva să zică cineva ca



povestesc:

faci pe «englez», frecvenzezi localurile pentru că nu te poți duce la Athénée numai pentru un Pepsi luat în goana treburilor îngrămădite în jurul tău.

Și totul e roz.

Noi suntem pentru dumneavoastră fericiții pământului. Așa vă fabricăm noi viața noastră. Așa se vede pe bulevard. Noi suntem vinovați.

Vreau să fiu o dată sincer cu spectatorii mei.

Puțini dintre dumneavoastră știu și altceva despre noi. Acel «altceva» dinlăuntrul

nostru, dinlăuntrul profesiei noastre.

Știți oare că viața noastră este un veșnic examen, un întreg și complicat joc de șah pe care regina — care la noi se cheamă «talent» — azi este apreciată și mâine poate să nu mai fie?

Știți oare că valoarea îți este judecată după 20 sau mai mulți ani de meserie, de oameni care poate de ieri s-au apucat de critică?

Știți oare că și în meseria noastră se pricepe toată lumea la fel ca la fotbal?

Nimeni nu se gîndește cum i se schimbă metabolismul unui actor cînd intră în scenă sau ajunge în fața aparatului de luat vederi.

O să încerc sumar desigur să vă povestesc o zi de muncă a unui actor de teatru și de film.

Așadar, deșteptarea la ora 6 dimineața...

Sigur că fiecare dintre dumneavoastră ați savurat bucuria zilnică pe care ți-o oferă soneria deșteptătorului?! (Pe cuvînt vă spun că, dacă s-ar fi păstrat tradiția înmormîntărilor ca în evul mediu, adică să fii îngropat cu tot ce ți-a aparținut în timpul vieții, peste deșteptător aș sări. Sic!) Pentru ca plăcerea să fie continuată, faci gimnastică: tragi înții de plapumă, apoi de extensoare, faci flotări și, în sfîrșit, salvatorul duș. În tot acest timp nu uiți să spui în gînd textul antrenant sau anost al zilei de filmare și să-ți pui problema dacă ajungi seara la spectacol sau nu.

Sosești în sfîrșit la Buftea. Frumoasa Buftea, așezată la 28 de km de București, pentru ca liniștea platourilor să nu fie alterată de zgometele aeronavelor de la Băneasa. Dar avioanele și-au creat drum pe deasupra Buftei, încurajînd turismul, apoi Aeroportul internațional s-a mutat la Otopeni, Buftea a rămas pe loc.

Acum, dincolo de problemele de rutină, ca machiaj, costume etc... intervin problemele de «creație».

Repetițiile de interpretare sau tehnice, adică cînd tu te învîrți în jurul aparatului sau aparatul se învîrte în jurul tău, domolirea partenerilor, de foarte multe ori cai sau motoare, și toate astea intercalate în filmările propriuzise. Și asta toată ziua. Totul este bine și frumos. Se mai întîmplă cîteodată ca un reflector să nu funcționeze, ca soarele să intre după un nor și cîte altele...

Cîteodată se petrec și mici accidente. Calul, plictisit de cîte duce el în spate, vrea să-l mai duci și tu. Ca să nu-l superi cedezi, chit că ieși cu capul spart, un ochi vinăt sau altecele. Primele îngrijiri și calului și ție ți le dă medicul veterinar, pentru că este aproape de animalul lui, dar pentru noi greu și la mare ananghie se găsește o soră de caritate (sau ceva asemănător).

Mai avem uneori și musafiri dornici să vadă «vedetele» la lucru. Ne urmăresc un timp cu aviditate, dar văzînd că ceasuri întregi facem același lucru, ne părăsesc decepționați. Totuși nouă ne place...

Și, iată, așa trece toată ziua, întreruptă definitiv de faptul că actorii trebuie să plece la spectacol înainte ca ultima rază de soare să mai despice orizontul.

Acum te faci mic, lăsînd regizorul să-și epuizeze încărcătura de nervi. Ce să-i faci, e și el om...

Ajunși la spectacol frînt de oboseală, dar dornic să dai totul pentru cei ce au plătit 14 sau 4 lei ca să te vadă.

Altă muncă, un nou efort. Dar peste toate «harul» trebuie să rămînă nealterat.

Seara, tîrziu, îți întîlnești familia.

— Ce să-i faci, munca e brătară de... Aoleu, pune ceasul să sune la șase!...

Ne-a intrat în sînge. O pauză mai lungă sau chiar mai scurtă de lucru ne face să dorim pînă și neajunsurile lui, tînjind după trepidanta și emoționanta întîlnire cu camera de luat vederi sau cu scena... Patima!...

Cînd eram foarte tînăr, cineva a întreb-o pe mama:

— Ce face cel mare? (mare ca vîrstă)

— Bine, cu aristocrația lui. Interlocutorul a dat cu trisete din cap:

— Lasă, că-i trece lui!... Ce bine că nu mi-a trecut!...



«...Ceasul e brătară de aur»...

Florin Piersic



*Seara,
după filmare...*

I. Eram la filmări cu «Mihai Viteazul» la Călugăreni. Toți, frații Buzești, Viteazul și toată armata lui îmbrăcați cu pantaloni groși, cu cizme, cu zale, cu pieptare, căciuli, mînuși etc. Căldură înăbușitoare. Așteptam să sfîrșim un cadru să putem scoate măcar căciula, măcar una din curelele cu care eram legați, să putem cit de cit respira.

Singurul, Mircea Albulescu, jucind pe Popa Stoica, avea un anterior și-atît. Nici căciulă, nici tu curele, nici zale, nici măcar o sabie! Nimic, și pe dedesubt, gol-goluț cum l-a făcut mămică-sa!

Noi înnebuneam. El ridica anteriorul și dă doamne bine, și răcoare și... toată treaba fără probleme. Pur și simplu rîdea și-și bătea joc de noi.

Terminăm vara. Vine iarna! Filmăm ultima scenă din film — trecerea Carpaților. Sus la cabana Babele. Frigul lumii! Vîntul cel mai tăios, ger, ger, ger. Nu știam ce să mai punem pe noi. Sosise clipa răzbunării. Mergem la Nicolaescu și-l sfătuim să-l cheme la cadru pe Albulescu cu toate că nu era peliculă în aparat și n-avea mult de filmat, nici măcar nu-i venise scena. Atunci l-am văzut pe Mircea vinăt, albastru, bleumarin l-am pus să ne ceară scuze cu lacrimi în ochi — apoi l-am

eliberat la cabană unde și după terminarea filmării noastre încă dîrdîia.

II. Filmam la «Haiducii». Iarna la Tîrgoviște, la Curtea Domnească. Eu trebuia să plec în Cehoslovacia cu teatrul în turneu, cu «Coana Chirița». Cocea a spus: «În două zile și nopți trebuie să terminăm aici! Florine, faci un efort și totul o să fie bine. Pleci, și între timp, filmăm altceva. Trebuie să ciști-găm timp!»

Bun și făcut. Ne sculăm dimineata la ora 8, la ora 9 intrăm în temnița Curții Domnești — mă machiază pe corp cu sînge, lovituri, gol pînă la briu. Filmăm pe la 12. Temnița umedă, rece, frig sănătos. Toți îmbrăcați gros, eu gol, fără să pot să-mi pun ceva să nu cumva să-mi întind machiajul.

Ora: 4—5—6—7—8—9—10—11—12—1 noaptea. Eu mort seara de oboseală, de chinuri, dar mai ales de frig. Cînd în lanțuri pe peretele de piatră, cînd pe masa de tortură veche. Pe la ora două noaptea, mai aveam un cadru. Cocea spune: «Măi, să-i dăm omului ăsta 100—200 gr de coniac că-i înghețat și o să se îmbolnăvească dracului!» Era tîrziu! Eram răcit dar... pe stomacul gol am tras 200 gr de coniac sosit imediat. Nu

Ți-aduci aminte Colea?



povestesc:

mai știu nimic. Mi-aduc aminte că rideam ca un disperat. Cocea mă ruga ceva, Nucu Păunescu altceva, Carmen-Maria Struja altceva și eu îi vedeam plutind în triplu exemplar, micșorându-se cu încetinitorul ca-n filmele documentare sportive, când o arată pe Iolanda Balaș sărind stacheta....

Rideam, rideam. La ora 10 dimineața eram în trenul spre Praga. Nu știu nici azi cum am ajuns acolo! Mai târziu, Dinu mi-a spus: «Ultimul cadru l-am tras, dar nici eu nu știu ce-ai spus în cele câteva cuvinte. Erai mort de... oboseală!»

Pe Anghel Șaptecai, eroul meu, îl doborâseră la pământ nu arăuții, ci 200 de grame de coniac....

III. Colea Răutu a fost dragul meu partener în «Haiducii». Îl joacă pe Mamulos. Prima scenă pe care am tras-o la acest serial a fost scena luptei din seria «Zestrea domniței Ralu», în care Mamulos se bate cu Anghel! Era la Mogoșoaia. Mi-era frică de Colea Răutu. Nu de Mamulos (să fim clari) ci de Colea. Îl știam un om dur și destul de distant. Am repetat cu el în prezența consilierului de lupte Purdea. Mergea binișor. Totuși, loveam reținut.

Colea: «Dacă mă atingi, e jale! Să știi că și eu știu să scap frînele!»

Asta pe un ton de sunet stereofonic!

Tragem prima dublă. Eu doream să fac bine. Să-ncep tare, convingător. Timorat totuși, în tensiune, parez greșit și-mi arde Colea o sabie la cap, de toată frumusețea.

Dubla a doua: eu calm și cu teren ciștigat. Colea, mut. Liniste! Motor! Îi ard o lopată de-l ridică doi cascadori.

Eu, mut. Colea mai în rol ca niciodată!

Tragem dubla a treia fără incidente.

Seara mi-arată spatele lovit, eu cucuiul minunat. Rîdem, ne îmbrățișăm. Ne-am împrietenit. Ți-aduci aminte, Colea? Ce bucuroși și bine dispuși am fost apoi, un an și jumătate, când filmam împreună!

IV. Filmam tot la Mogoșoaia.

Seara, lângă lac. Cu două aparate. La un aparat cameramanul Tripon, la altul operatorul șef al filmului, George Voicu. Unguiuri diferite, nu ne vedeam unul pe altul. Voicu zice dimineața: «Fraților, m-am îmbrăcat elegant astăzi, pentru că sînt invitat la o recepție la ora 17». Adevărat, era elegant peste măsură: cămașă imaculată, cravată de la Paris. Costum negru, ultima modă. Pantofi lac (?) (Totul lângă lac).

Trag o dublă. La a doua, strig disperat: «Voicule, Tripon a căzut cu aparatul în lac!»

Atunci Voicu, pătruns de importanța misiunii operatorului și de scumpetea unui aparat de filmat, așa cum venise pentru recepție, zdup în apă!

Restul, gîndiți-vă și dumneavoastră de ce am eu cadre în care sînt urît în film?

V. Carmen Struja trebuia să plîngă la un cadru. Eu, partener direct, doream să fie cît mai bine, mai convingător! Cu cît partenerii sînt mai buni, cu atît și tu poți să arăți ceva. Ai cu cine te lupta pentru calitate, nu?

Deci: hai s-o fac să plîngă! Dă-i cu povești triste, dă-i cu filme înduioșătoare, amintește-i de mama... nimic! Carmen se screamea, dar lacrimi niciăieri.

Cocea: «Dacă nu filmez în cinci minute, nu mai pot trage. N-am soare!»

Mă cheamă lângă el: «Florine, ia trage-i două scatoalce!»

Zic: — «Cum, păi abia am cunoscut-o!»

El, Cocea: «N-are impor-

tanță, calitatea filmului înainte de orice.»

Mă apropiu de Carmen și-o iau la palme.

Carmen: «Dai în mine? Cu ce drept?» — și dă-i plîns...

Cocea: «Motor! Plîngi mai încet că nu trebuie să fie chiar așa cum ți-ar fi murit toată familia!»

Iese bine. Seara, Carmen îmi mulțumește. Zic: «Cînd dorești, cînd ai nevoie, cu plăcere și-altădată!»

Trec lunile. Telefon de la Buftea, la teatru. Carmen: «Florine, dragul meu Anghel Șaptecai, vino repede, peste o oră am o scenă cu lacrimi. Trebuie să mă bați!»

VI. Richard Johnson juca pe Tiberius în «Columna». Eu pe Sabinus. Era tot timpul morocănos, în pauze își dădea-n cărți, citea, bea ceai, etc. Sobru, sobru și iar sobru. Diferență mare între noi, veseli, entuziaști, neastîmpărați și el tot timpul cu morga actorului de mare clasă — dar care-i place să joace pe nea DURU și-n viață. Lord, ce mai! Era tot timpul însoțit de verișoara lui — o englezoaică grozav de drăguță. Noi ne cam uitam, dar nimeni n-avea curajul s-o privească mai mult în prezența lui.

La Stîna de Vale, seara după filmare — muzică la tonomat, cealuri, coniacuri, discuții. Într-un colț, Johnson cu verișoara lui citeau.

Ilarion Ciobanu cu noi, în alt colț. Se ridică «Lămpă» (cum îi spunem noi lui Ciobanu) și spune: Florinache, orice-ar fi, o iau la dans astă seară!» Zic: «E periculos!»

Între noi fie vorba, nu prea aveau vorbe calde Johnson cu Ciobanu. Parcă-și jucau rolurile și-n viață. Ciobanu pornește... se oprește la masă și spune mimînd gestul dansului: «Dancing?» Johnson, ridică ochii lui verzi, mari, serioși și zice: «Nău!» (am scris pe românește). Ciobanu, în lini-

șteea generală, rămîne de piatră. Se-aude tonomatul și Mircea Drăgan respiră greu, privește cu noi toți în jos. Moment jenant... Ciobanu scrișnește din dinți, apoi tare, pe limba mamei noastre: «Ce cauți mă, în munții noștri?»

VII. Primesc scrisori multe.

Într-o zi, un aviz de pachet. Mă duc la poștă. Pachet de 800 grame dintr-o comună de lângă Piatra-Neamț — de la o fetiță de 12 ani. Înăuntru, buruieni și o cămașă de noapte cusută cu pușori. O scrisoare: «Dragă Florin, Am rămas atît de impresionată de accidentul tău, încît nu pot să-mi revin. Cum a putut bestia aia de Ciobanu Ilarion să te lovească peste ochi cu sabia?! (se referea la «Columna» — scena din grotă, cînd mă orbește Ciobanu-Gerula). Trebuia să fie mîndru că-i faci curte fetei lui, nu să te lovească fără milă. Nu-ți pierde curajul, speranța. Bunica mea era să nu mai vadă deloc, dar spălîndu-se cu ceai din astfel de buruieni — i-a revenit vederea. Seara, înainte de culcare, spală-te atent cu ceai cald, apoi îmbracă-te cu cămașa asta și odihnește-te. Aștept vești. Te îmbrățișează a ta veșnic admiratoare (chiar dacă ești bolnav), Mioara.»

I-am răspuns. I-am trimis poză de ultima oră cu ochi. Bineînțeles, că i-am explicat trucaiul....

VIII. Cel mai frumos cadou pe care l-am primit vreodată la un spectacol a fost de la două fetețe care la premiera piesei «Oameni și soareci» (mai bine zis după) mi-au adus în cabină, într-un coșuleț, doi șoricel adevărați — și-n alt coșuleț, un iepuraș. Cine-a văzut piesa? fără comentarii.

Șoarecii i-am dat maestrului Sică Alexandrescu, că-mi era frică de ei. Iepurașul i l-am dat Margăi Barbu, să-l ducă la munte....

actorii pe stadion

Cei care l-au savurat pe Ilf și Petrov știu că întâi s-a născut raliul cu mașinile lui, după care... spectatorul de pe stadionul Dinamo. Însă semnificația acestui sport o poate descrie cu noblete în «tigaia» lui numai Fane Neagu, cel căruia «Secerîșul» sau «Căii» îi face pe unii să uite de mamă și de tată și cu un linguroi de alpaca să se dosească calic după un pom, unde să vîre în El toată dulceața limbii românești rinduită cu atîta har. Noi în cinematografie nu avem un cronicar așa ca cei de la rubrica sport a României Literare. Singura fișioară de cronică pentru care dau 2 lei bucuroși, după care mă topesc ca cele două zaruri de gheață pînă săptămîna viitoare. Fă-ți pomană, Omule, și hai cu mine la un panoramic (așa-i zicem noi) să simt și eu cum tresaltă puțin «platourile astea» că prea își dau palme unul altuia ca în jocul acela de copii: dute-vino cu cinci plicuri, de unde-și trage sămînța Cotescu cu «Noapte bună, copii».

Eu te-am căutat la tribuna presei cu ocazia raliului actorilor, că tot sport s-a numit în ziua aceea, dar nu te-am aflat. Răbdător aștept la anul și în loc de invitație (sînt sigur că n-ai primit așa ceva), te voi aștepta după colț... ha! Te prind de minecă și... trage, trage pînă la Ștefan cel Mare ca să te așez forțat în scaunul ce ți se cuvine.

— Așa să știi!

A fost o întîlnire sportivă semi-reușită. Cu costume create anume de Casa de Creație a Model, actorii noștri puteau scoate o manifestare tocmai bună de a fi propusă anual. Trebuie să recunoaștem însă că lipsa actorilor Florin Piersic, Ion Besolu, Ion Dichiseanu și alții de la start a cam dezamăgit publicul care a sosit pe stadionul Dinamo prompt și conștient. Acum, cînd publicăm acest reportaj, probabil mulți dintre dumneavoastră, au și uitat de așa ceva, mai ales că reclama acestei întîlniri a fost făcută cu trei picioare stîngi. Și totuși, Mihaela Mihai s-a încadrat perfect jocului. Surizătoare, prietenoasă, dînsa ca și ceilalți, Pomoje de la Teatrul Mic, Anda Caropol de la «Nottara», Elena Caragiu, Mitzura Arghezi, etc. au alergat într-o mașină cu dragon pînă la Urziceni și înapoi. Pe stadion, s-au învîrtit într-un tur de mari maeștri ai volanului printre semne de circulație. S-a ris mult în tribune pînă ce spectatorilor li se schimba centrul de greutate și asta a fost cel mai important lucru. Restul n-a contat. Să vezi un Băieșu arbitrin, să vezi un Colea Răutu cu crampoane, un Ciucă în poartă, să-l vezi pe Dan Spătaru driblînd (nici n-aș fi crezut cît talent are băiatul ăsta în... picioare) sau pe Ilarion Ciobanu care-și luase în serios postul de extremă stîngă. Să vezi toate acestea — zic — sînt lucruri neobișnuite și destinderea pe cît de valoroasă pentru spectator este la fel de atrăgătoare și pentru Temistocle Popa (centrul înaintaș). Am putea sugera că la o astfel de manifestare, chiar un carnaval de închidere n-ar strica deloc. Cu costume grotești să întruchieze metaforic, chiar la sugestia spectatorilor, chipul supradimensionat al unei creații de neuitat sau din contra al unui personaj nereușit și altele... Nu putem trece sub tăcere însă faptul că manechinele Casei de Modă prezentatoare au dat cu tifa celor veniți pe stadion, la acest mare spectacol. Crispate, dînsle au accentuat tratamentul la rece (în fond un manechin este un artist care trebuie să se încadreze unui joc convențional). Și nu este deloc lipsit de importanță cînd te afli pe un stadion și nu în saloanele Trianon; important era că acolo se aflau SPECTATORI care și-au plătit biletul. Frumosul stă întotdeauna în sufletul nostru și arta mare este de a ști cum să privim. Dumneavoastră ați sfidat acești cetățeni și, ca atare, personal, nu vă pot acorda un premiu ca prezentatoare artiste. Singurul surîs sustras a fost așa: — «Vă rog, unul pentru presă, dacă nu vă e prea greu!»

În rest, să ne bucurăm și să ne vedem la anul pe Dinamo... să-năuși.

text și foto de
Aurel MIHAILOPOL



Colea Răutu — old boy



Ion Băieșu — arbitru exigent

Dar... să

Mihaela Ciucă în plasă





Tradiționala «poză» înaintea începerii partidei va fi cu siguranță decupată și de cei în cauză și de admiratorii lor

ciné-
verité

nu uităm raliul

Partida a început: primul șut la poartă și prima reacție coregrafică

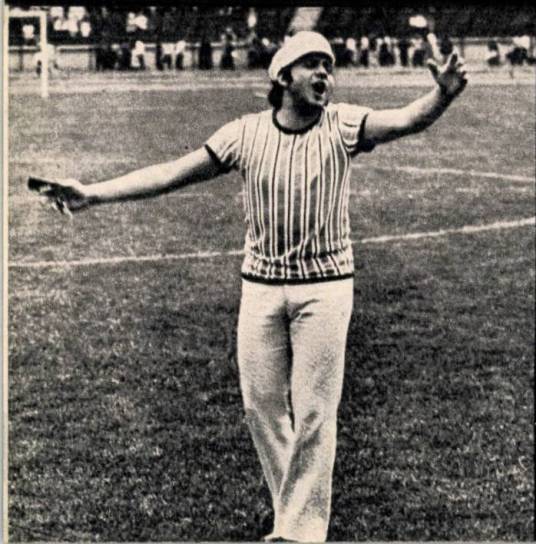


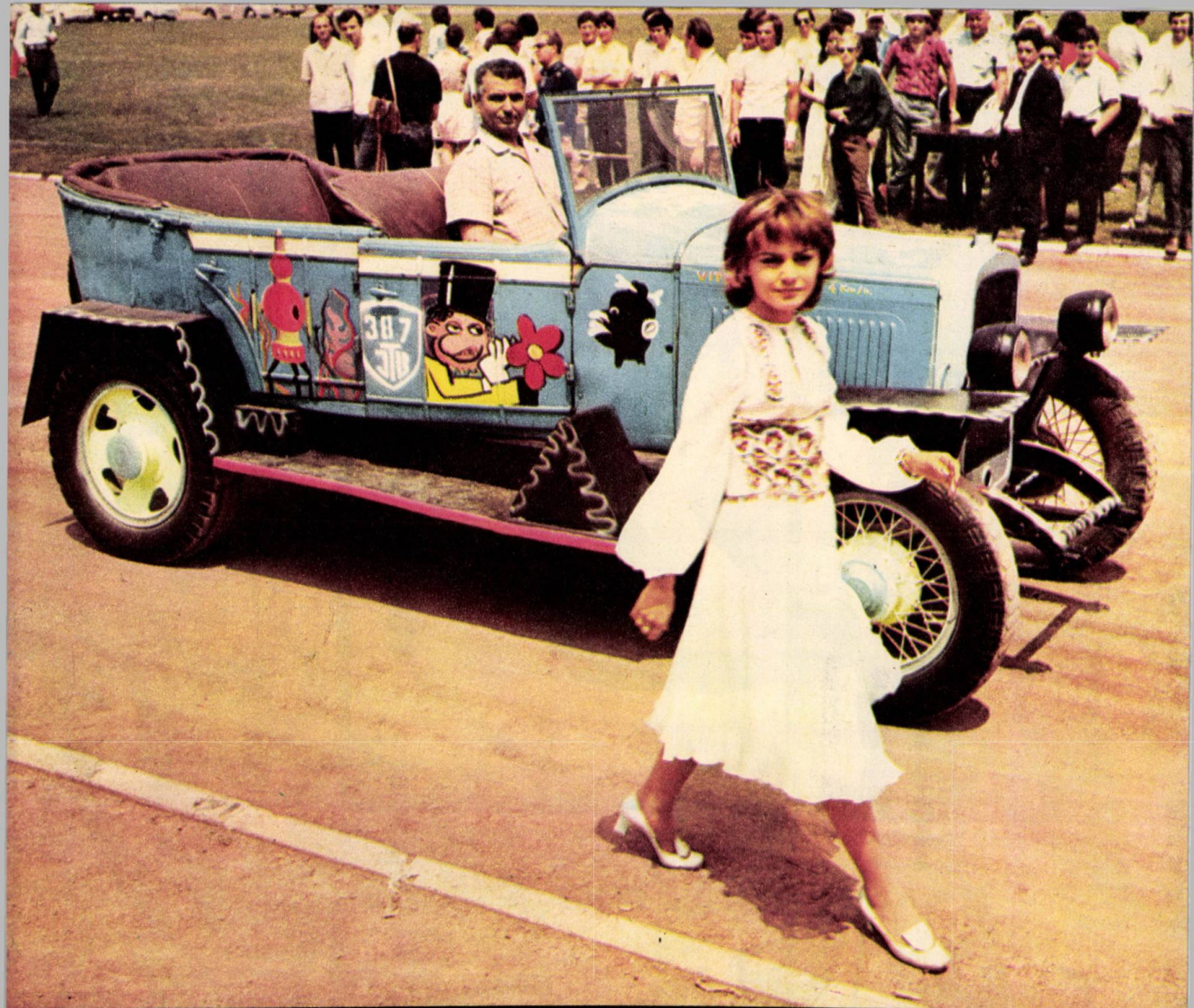


Sergiu Cioiu în fața dilemei: sînt sau nu sînt eu acela?

Sergiu Cioiu își încearcă vocea în spațiile largi

Cursa din «Marele Premiu» nu-i cine știe ce, pare să spună Elena Caragiu



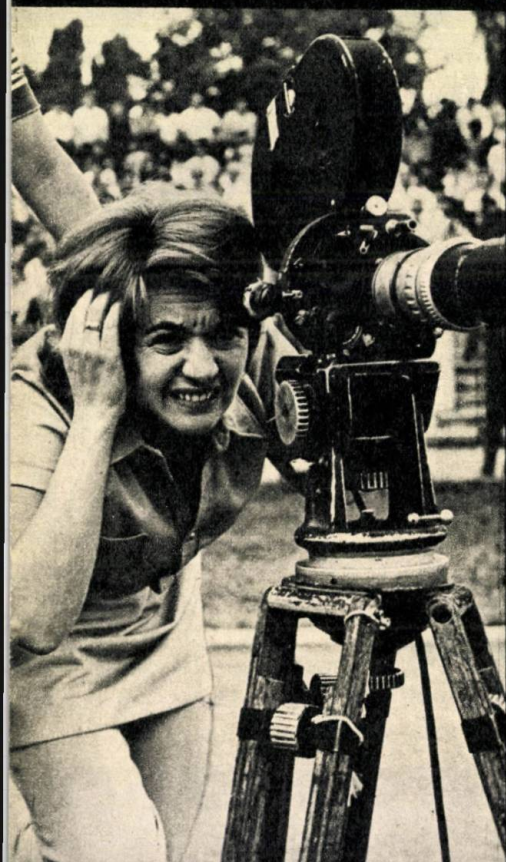


O paradă a modei... auto? Nu, un antract al spectacolului de la Dinamo

Uitați-vă bine la ei: fotografia a fost făcută înaintea «Marelui Premiu» de la Dinamo (echipajele Pomoje-Codarcea)



Vasilica Tastaman nu intră în arenă pînă nu verifică unghiul de filmare ▼



George Mihăiță surprins de fotoreporter în repaus... ▲



Mihaela Mihai conduce nu un cor, ci parada modei ▼



Ultimul retuş de machiaj se face în oglinda de la bord ▶



Să ne sincronizăm
cronometrele!

Pe Bănică par să-l
doară într-adevăr dinții...





Palme
d'or '71

Julie Anti- Darling

B.B. provoacă, Girardot scrutează, Shirley MacLaine uluiește, Julie Christie neliniștește. Cu aerul ei nepăsător, desprins de lucruri, tandru, sincer și reținut, e ca o Giocondă purtându-și taina la lumina zilei, fără ca nimeni s-o poată descifra. Deși cu toții își imaginează că o cunosc: din presă, din filme, din culise. Spontană și rezervată, atît de vie, de materială și totuși inaccesibilă, e imaginea apei însăși această B.B. a Angliei, cum îi zic unii. «Reprezentanta desăvîrșită a eternului feminin», cum a înnoțat-o scriitorul Alberto Moravia.

La 15 ani colinda Parisul, boem, cu sacul de dormit în spate.

La 17 ani urmează cursul de artă dramatică la Londra: «Mă simțeam singură, despărțită de familie, aveam nevoie să devin centrul atenției, probabil de aceea vroiam să devin actriță».

O apariție nesemnificativă la TV («A, ca Andromeda») în care doar pletele-i blonde «marțiene» se remarcă; 2—3 roluri modeste în film și apoi «Billy mincinosul». Sfertul de oră al debutantei e senzațional în filmul lui Schlesinger. Fără nici o scenă «mare», de interpretare dramatică în înțelesul obișnuit, Julie demonstrează un personaj doar din fugare pete de lumină, tremurînd neliniștit în spatele unor vitrine. Din puncte-epură, precise și totuși incerte, prefigurînd un destin — deloc liniar — al acestei eroine moderne în căutarea idealului cel mai dificil: autenticul, sentimentul fără mistificare, fără literatura care alterează viața tînărului mitoman Billy.

După Billy i se propune să joace la Royal Shakespeare Company și pentru acest turneu teatral, în Europa și America, renunță la cîteva roluri promițătoare în film. «Succesul îmi venise prea repede, neașteptat. Trebuia să muncesc mult și serios. Or, teatrul îmi oferea această șansă». La întoarcere, un rol-mănușă în film: «Darling». Tot Schlesinger. Presa exultă: «Bomba anului '65». Critica dă verdicte: «Toată lumea e de acord că Julie e născută pentru a fi Darling.» Toată lumea, minus ea: «Am muncit trei luni și jumătate cu Schlesinger pînă la cea mai mică secvență. A fost foarte greu, dar barierele au căzut... Cînd m-am văzut pe ecran, am fost însă foarte nemulțumită de mine... Pe Darling o cunosc, are unele trăsături în care mă regăsesc, dar în cele esențiale sîntem total diferite. Toată lumea îi spune ei «dragă», pentru că ea spune tuturor «dragă». Cuvîntul n-are valoare pentru ea, pentru că ea nu are valoare pentru ea însăși, nu are o scară de valori proprie... Nu o iubesc pe Darling, dar nici n-o pot urî, pentru că văd bine cum o fată draguță, oarecare, avînd puțin succes, poate să devină ca ea». Adică instabilă, ușuratică, căutînd fericirea în aventură și celebritate, dar negăsind, în ambele, decît un vid ce o înspăimîntă. Asta e Darling. Și Petulia. Dar nu și Julie. Ea e înțeleaptă și se ferește de piedicile celebrității.

«Darling» o plasează în vîrfurile scării. Îi aduce Oscar-ul. Truffaut aleargă la Londra să-i propună «Fahrenheit 451». Urmează «Petulia», succes enorm, sub bagheta lui Lester, un rol dificil, tratat cu un firesc uimitor: Julie — Petulia e ca ploaia, ca primăvara, covîrșitoare, neliniștitoare, neașteptată și totuși atît de firească; după care, un film modest, «În căutarea lui Gregory». Un personaj neo-romantic, tip 1970, dar pelicula era oarecare: «Am simțit un vînt rău suflînd asupra-mi și n-am făcut ca Garbo, dar am renunțat pentru un timp la film, am devenit globe-trotter». În realitate mai exista un motiv — personal — o mare pasiune: Warren Beaty. Ce fel de Darling poate fi Julie, care e capabilă să refuze contracte de milioane de dolari, ca să se refugieze cîteva luni într-o regiune minieră, unde poate filma modest, în blue-jeans și un jersu de cîteva cenți, la adăpostul privirilor indiscrete, un rol oarecare, într-un film oarecare, doar ca să fie alături de El? Ea declară gazetarilor (o declarație anti-star): «Să mă lase toată lumea în pace să fiu ceea ce sînt: adică o bună actriță. Să nu mă forțeze să fiu un simbol, să mă identifice cu el».

Regizori comozi, oferindu-i cam același gen de personaje, înclină să o identifice cu un tip de femeie care nu-i corespunde. Julie e cu mult mai complexă. Și mai paradoxală. Nonșalanța personajelor ei e compusă cu grijă, farmecul există, dar dirijat cu artă, luptînd cu tiparele fatale. Darling nu e tot una cu Liz din «Billy...», cu toate că o continuă, Batsheba coboară ca Scarlet O'Hara dintr-o altă lume, dintr-un alt secol, dar ca și Petulia de azi — o femeie bizară, căutînd în ciuda instabilității ei o fericire care să dureze, ca și Catherine din «În căutarea lui Gregory», romanțios-livrescă și superficială, ca și domnișoara Marian din ultimul ei succes regizat de Losey, «Mesajul» sînt, toate, personaje chinute, luptînd cu prejudecățile societății și ale lor proprii. Dar Julie e altceva: o femeie fericită. Pentru că ea a găsit în viață ceea ce eroinele ei caută cu atîta disperare pe ecran: dragostea.

Alexandra BOGDAN



Coborînd din alt secol în «Depart de mulțimea...»
...și în «Mesagerul»



Biofilmografie

Născută la Assam (India) 1940. Studii de artă dramatică la Londra. După absolvire e angajată la Royal Shakespeare Company unde joacă, printre altele, rolul Luciei în «Comedia erorilor». În turneul întreprins în America și Europa, se relevă și pe scenele bucureștene ca o actriță plină de sensibilitate.

1962 — apariții ne semnificative în două filme satirice, «Crooks societate anonimă» și «Doamna grăbită».

1963 — Schlesinger o descoperă pentru «Billy minciinosul». Străbate ca o cometă plină de farmec și spontaneitate excelenta comedie satirică.

1965 — «Darling». Tot Schlesinger, tot un personaj «crazy», o fată modernă și nonconformistă, eșuată într-o viață care nu îi e proprie. Obține Oscar-ul anului '65 pentru această performanță actoricească.

1966 — «Tinărul Cassidy» început de John Ford și continuat de Cardiff. «N-am acceptat personajul decît pentru că îmi solicitase rolul un regizor ca Ford».

1966 — «Fahrenheit 451» în regia lui Truffaut. Atinge o și mai mare celebritate. «Gloria n-a distrus-o pe Julie Christie» — comentează ziarul. Succeselor anterioare li se adaugă filme ca «Departee de lumea dezlăntuită» (regia Schlesinger); «În căutarea lui Gregory» (Peter Wood).

1969 — «Petulia» (Un regizor foarte «nouvelle vague» englez — mai ales după premiul obținut cu «The Knack» — Richard Lester, îi oferă un rol complex și dificil, fără cusur realizat.

1971 — «Mesagerul». Prima dată sub bagheta lui Losey, într-un recital extraordinar, răsplătit cu Marele Premiu la festivalul de la Cannes.

*Oscarul în 1965,
Palme d'Or în 1971,
n-o pot transforma
în femeie-simbol*



Ei
despre
Ei

vedetele pe ecranul „memoriilor”

*Există încă un fel
de a scrie istoria filmului:
memorialistica*

S-au împlinit de curând 76 de ani de când cinematograful a luat în arendă imaginația noastră. I-a fost dat unui mecanism să înlesnească această nobilă operație de restituire; actorul se reîntoarce printre zei. Poate pentru a nu-l confunda cu cel ce a fost odinioară, noi îi spunem azi „vedetă”, „star”. El este focul nostru sacru. Hai, înțețiți tam-tam-ul că flacăra pălește...

Bine, bine, o fi secolul ăsta cel mai răsfățat dintre toate, dar mie să nu-mi spunei că zeii au viața lor și noi nu o putem cunoaște. Să nu-mi spunei povești despre inaccesibilitatea olimpului. Vreau să știu totul despre idoli mei. E dreptul meu. N-am să-l uit niciodată pe Rudolph Valetin-no în „Fiul Șecului”, dar consider că am dreptul să știu cum a ajuns dansatorul de bar de pe Broadway preferatul meu.

Văd și revăd mereu „Anna Christie”, „Mata-Hari”, „Anna

Karenina” și de fiecare dată imobilitatea de efie a Gretei Garbo stârnește în mine curiozitate: unde-i omul și unde idolul? Vreau să știu. Îmi chem idoli la un ceas al destăinuirilor. Cît de frumos iubiți pe ecran! Dar la voi acasă? De ce nu vreți să stați de vorbă cu mine? Ți-a fost greu să interpretezi rolul reginei? Scena aceea minunată cînd îți recunoști vinovăția... Ai la un moment dat o privire în care spui totul... Îți amintești? Cum s-a realizat? Regizorul ți-a cerut-o? Cum este cariera unui idol privită pe dinăuntru?

Și zeii au început să vorbească. Errol Flynn se recomandă admiratorilor săi cu o carte pe care o intitulează „Păcatele mele” („My wicked, wicked ways”). Cu complicitatea unui condeier — pe numele său Pan Giant — Flynn se înverșunează parcă să-și compromită propriul său erou,

și ce te mai poți aștepta de la o carte ale cărei sloganuri publicitare, înscrise pe copertă, sună cam așa: „Dacă vreodată un om a trăit ca un Don Juan, acesta a fost Errol Flynn”? Cîți dintre fan-ii lui i-au degustat confesiunea?

Nevoia de justificare

Alteori, actorii ni se destăinuie dintr-o nevoie de a se justifica. „Da, m-am căsătorit de cinci ori, dar uite de ce...” ne spune „Liz Taylor despre Liz Taylor” într-o carte care ar conține „memoriile celei mai frumoase femei din lume”. Și autoarea se grăbește să-și auto (era să spun — confecționeze) creioneze un portret, cu care se recomandă admiratorilor săi și, nu mai puțin, ultimului ei soț — Richard Burton. Cum Liz Taylor nu este întotdeauna o

actriță proastă, riscul cititorului de a se lăsa convins de autenticitatea portretului, nu este exclus. Ah, dacă zeii ar fi rămas închiși în mușenia lor...

Dar cum nu idoli noștri de primă mărime sînt și cei care se grăbesc să ni se destăinuie, interesul unor asemenea memorii descrește în raport cu „numărul de stele” al autorului. Căci pe cine pot interesa, de pildă, confesiunile unei Veronice Lake, acea „mică frumusețe din Brooklin” cu o apariție meteorică pe firmamentul Hollywood-ului? Poate pe cei care s-ar lăsa impresionați de sinceritatea unei actrițe ce se dezice cu înverșunare de cariera ei cinematografică („părul blond și lung cu meșa cea rebelă mi-a făcut cariera”). „Ce delicios e să trăiești la Miami cînd ai fost o mare stea la Hollywood...” conchide autoarea. În fine, și-a tăiat părul și vede cu amîndoi ochi. „Trăiască părul scurt”.

Reflecții despre vîrsta de aur

Galoanele autorului nu reprezintă întotdeauna o garanție. Un nume de mare circulație, Leslie Howard, poate constitui și pretextul unei întâlniri ne semnificative cu creația actorului, dacă o asemenea întreprindere este lăsată pe seama fiicei acestuia, Ruth Howard („Un tată cu totul remarcabil”).

Pe de altă parte, Renée Saint-Cyr, una din marile doamne ale filmului francez, își cucerește un titlu similar de noblete și în fața cititorilor săi. Cartea sa „Timpul de a

supraviețui „marelui Mut” i-a dat dreptul să depună mărturie pentru el. Dreptul și l-a cîștigat prin modestia și bunul simț cu care a reușit să îmbine destinul său particular cu acela al afirmării cinematografului american. Obținem astfel o mărturie concludentă — agrementată cu pasaje de mare interes istorico-estetic — asupra rolului lui Griffith în epocă. Să adăugăm la toate acestea o capacitate particulară de a desluși sensurile de dezvoltare ale artei filmului, pentru a ne da seama că aventura scrierii unei cărți urmează o traiectorie ce poate ignora cu desăvîrșire „caratele” de har actoricesc.

Actorul vine uneori în întâmpinarea spectatorului din-

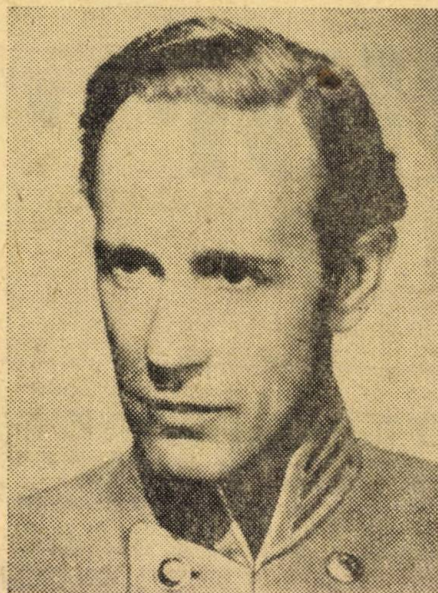
este prezentată în însemnările lui Cerkasov cu luciditate și simț analitic.

„Foamea” de confesiuni, dar și dorința de a nu se lăsa la cheremul fanteziei unor biografi improvizați, i-a făcut pe unii actori să-și încredințeze mărturiile — și redactarea lor — unor condeieri autorizate. E cazul lui Buster Keaton și al lui Harold Lloyd... Sintem astfel în posesia unor reflecții și considerațiuni despre „vîrsta de aur a comediei mute americane”, emise de înșiși eroii săi.

Memoriile pot proba însă și ineditul profesiei. Dispariția tragică a unui cascador — și nu a unui oarecare — ci a unui „star” în materie — a ridicat la rangul de simbol sacrificiul acestor oameni

într-un accident de filmare, avea obiceiul să prindă pe pereții camerei sale foi de hîrtie pe care erau notate cugetări. Ultimele dintre ele: „Cimitirele sînt pline de oameni de neînlocuit”; „Fericit e numai omul care poate să se bucure din plin de clipa prezentă, căci astfel, astăzi, el a trăit”.

Există însă o carte care, deși este o autobiografie artistică, se constituie de fapt ca o istorie a genului. E drept, o istorie subiectivă; dar subiectul, în cazul nostru, se confundă cu obiectul. Căci vorbind despre Chaplin numim întotdeauna CINEMATOGRAFUL. Autobiografia personajului.



Leslie Howard, „un tată remarcabil”



Fiul Șeicului a fost și rămîne Valentino



Cerkasov la confluența dintre 2 arte

trăi” este confesiunea unui spirit ales, care cîștigă interesul cititorului prin inteligență, sensibilitate, cultură.

Iată-o și pe Lillian Gish, actriță al cărei nume s-a impus o dată cu filmul mut american. În colaborare cu Ann Pinchot, a redactat o carte intitulată „Filmele, domnul Griffith și eu”. Nu faptul că este una din puținele vedete care a

tr-o nevoie de verificare. Mai mult — de delimitare, de clarificare. Exercițierea profesiei la confluența dintre două arte îi oferă lui Nikolai Cerkasov prilejul de a desluși elementele specifice jocului scenic față de cele proprii ecranului. Condiția particulară a actorului de film — așa cum se desprinde ea din experiența colaborării cu Eisenstein, Zarhi sau Heifitz —

jertfiți autenticității filmului. Adevărul artei spectaculare — adevăr originar, născut în contactul nemijlocit al lui Thespis cu spectatorii — se răzbuună. Actorul nu mai vine la fiecare întîlnire cu spectatorii, „imaginea” i se substituie, dar absența lui de la aceste întîlniri e plătită cu sacrificiul altora. Gil Delamare, cascadorul care moare

lui trasează aci biografia genului.

Igor Ilinsky, Ingrid Bergman, Arletty, Shirley Mac Laine, Boris Cirkov, Maurice Chevalier, Elke Sommer... vedete, idoli, staruri. Tot atîtea prilejuri de întîlniri revelatoare cu destine, mărturii, reflecții, confesiuni.

Să le dăm ascultare.

Cornel CRISTIAN



Chevalier își pune memoriile pe portativ



Renée Saint-Cyr — un spirit ales



Sfinx-ul rămîne mut

vedetele pe ecranul „memoriilor”*)



Flynn își mărturisește păcatele



Elke Sommer — plină de amintiri



Shirley MacLaine — un condei alert

* Fragmente din volumele apărute.

Ei
despre
Ei

HISTOIRE DE
MA VIE
Charles
Chaplin



În 1899 era moda favoriților; toți bărbații purtau — regii, oamenii de stat, soldații, mateloții, Kruger, Salisbury, Kitchenier, Kaiserul și jucătorii de criquet; era o epocă de o pompă și de o absurditate de necrezut, epoca unei bogății extreme și a unei sărăcii extreme, a unui stupid fanatism politic care se exprima și în jurnale și în desenele umoristice. Dar Anglia avea încă de primit și alte șocuri și indignări. Cîțiva fermieri Buri, din Transvaal-ul african, purtau un război care nu era tocmai după toate regulile artei, trăgînd în armată de după stînci și nimicînd soldații englezi, care în uniforme lor roșii erau niște ținte ideale. Ministerul de război sesizat de aceasta a înlocuit în grabă uniformele roșii cu altele kaki. Și dacă Burii vroiau să continue în felul acesta, ei bine, era dreptul lor...

Eu știam în mod vag despre război, mai mult din cîntecele patriotice și numerele de music-hall sau fotografiile generalilor de pe pachetele de țigări. Bineînțeles, dușmanii nu erau decît niște indivizi sinistri. S-a aflat apoi stirea tristă a încercuirii Ladysmith-ului de către Buri; cînd a fost eliberat Mafeking-ul, întreaga Anglie era nebună de bucurie. După aceea am cîștigat, sau mai bine

CHARLIE CHAPLIN:

„Povestea vieții mele“



Chaplin împreună cu primul copil-minune, Jackie Coogan



Chaplin — un singuratic, un timid, un meditativ

spus am ieșit cu fața curată, mai mult sau mai puțin. Toată lumea vorbea de asta, în afară de mama mea. Ea n-a făcut niciodată vreo aluzie la acest război. Își avea propriile ei bătălii de dat.

Sydney avea acum 14 ani, părăsise școala și lucra ca telegrafist la un oficiu poștal din Strand. Cu salariul lui Sydney și cu ceea ce câștiga mama cu mașina ei de cusut, aproape că ne puteam descurca, cu toate că ceea ce realiza mama era mai mult

decît modest. Ea lucra pentru exploatatori, cu bucata. Cosea corsaje de rochii cu un șiling și șase pence duzina. Cu toate că i se aduceau croite, îi trebuiau 12 ore ca să poată realiza 12 bluze. Recordul mamei era 54 de bluze pe săptămînă, ceea ce reprezenta 6 șilingi și 9 pence. Adesea, seara, stăteam treaz în mansarda noastră, privind-o cum lucra cocoșată la mașina ei de cusut, la lumina lămpii cu petrol care îi dădea un fel de aureolă

în jurul capului, cu figura aplecată într-o penumbră blîndă—pînă cînd uruitul mașinii mă adormea. Cînd lucra noaptea tîrziu, însemna că avea de plătit ceva urgent. Și în afară de grijile zilnice, mai erau și ratele mașinii care trebuiau asigurate lunar.

Și dintr-o dată a explodat criza: Sydney avea absolută nevoie de un costum nou. Își purtase uniforma de telegrafist în fiecare zi, chiar și duminică, pînă cînd colegii începuseră să-și bată joc de

el. Două week-end-uri a rămas acasă, pînă cînd mama a reușit să-i cumpere un costum albastru de serge. Nu știu cum a putut mama să adune 18 șilingi. În tot cazul, bugetul nostru era dat peste cap. Ca să putem ieși din impas, costumul era amanetat în fiecare luni, cînd Sydney pleca la lucru în uniforma lui de telegrafist, și cu cei 7 șilingi ce i se dădeau la amanetare, Sydney și-l scotea sîmbăta ca să plece în week-end. Acest ritual săptămînal a durat mai bine de un an pînă cînd costumul se uzase complet. Și ce lovitură a reprezentat asta pentru noi!

Într-o luni dimineața, mama s-a dus ca de obicei cu costumul la amanetat. De data asta, ezitînd, funcționarul i-a spus:

— Îmi pare rău doamnă Chaplin, dar nu vă mai pot avansa pe el 7 șilingi.

— Dar de ce? întrebă mama uluită.

— Pentru că e un risc prea mare, pantalonul e prea ros. Uitați-vă — făcu el trecînd mina prin anumite părți — se zărește în partea cealaltă.

— Dar eu îl iau înapoi sîmbătă! spuse mama.

Funcționarul dădu din cap.

— Îmi pare rău, dar tot ce pot face e să primesc numai haina și vesta pentru 3 șilingi.

Comedian cu orice preț

Fusesem vinzător de ziare, lucrător la o imprimerie, fabricant de jucării, suflător de sticlă, comisionarul unui medic, etc., dar în toate aceste aventuri „profesionale”, nici eu nici Sydney nu uitasem de țelul nostru final, acela de a deveni comedieni. Și așa, între două meserii, îmi făceam pantofii, îmi periam hainele, îmi puneam un guler curat și mă duceam la agenția teatrală Blackmore, din Bedford Street, de lângă Strand. Și am tot ținut-o așa pînă în ziua în care starea hainelor mele mi-a interzis o nouă vizită.

Prima oară cînd m-am dus la agenție, biroul era plin de adoratori de ambele sexe ai lui Thespis, impecabil îmbrăcați, care vorbeau în picioare, cu gesturi grandilocvente. Am așteptat tremurînd

→

intr-un colț, lingă ușa, teribil de intimidat, tot încercând să-mi ascund costumul uzat și pantofii deformați prin drepul degetelor. Un tânăr funcționar apărea la intervale regulate în pragul biroului din fundul sălii și vorbele lui cădeau ca niște pietre pe speranțele și aspirațiile noastre teatrale, când spunea: „Nu avem nimic pentru dvs.... nici pentru dvs.... și nici pentru dvs....” După care, biroul se golea ca o biserică la sfârșitul slujbei. O singură dată, am rămas ultimul. Când funcționarul s-a întors și m-a văzut, s-a oprit brusc:

— Dumneata ce dorești? Mi se părea că sint un Oliver Twist care aștepta mai mult.

— Nu cumva aveți un rol de băiat tânăr? am biiguit eu.

— Ești înscris?

Am dat din cap. Spre stupefacția mea, m-a introdus în biroul alăturat, mi-a luat numele, adresa și toate datele necesare, spunându-mi că dacă se prezintă vreo ocazie, o să-mi dea de veste.

Billie - primul rol

La o lună după întoarcerea lui Sydney, am primit o carte poștală în care scria: „Prezențați-vă la agenția Blackmore din Bedford Street”.

Îmbrăcat într-un costum nou, am fost introdus în biroul d-lui Blackmore, care, deși mi-l imaginam ca pe o făptură atotputernică, cu o privire închizitorială, m-a primit cu multă bunățate și mi-a dat o recomandare pentru Mr.C.E. Hamilton, administratorul teatrului Charles Frohman.

DL. Hamilton păru surprins și amuzat de statura mea mică. Bineînțeles că l-am mințit în privința vârstei: i-am spus că aveam 14 ani, când în realitate aveam 12 ani și jumătate. Mi-a explicat că trebuia să joc rolul lui Billie, micul groom din „Sherlock Holmes” într-un turneu de 40 de săptămâni, cu începere din toamnă.

— Până atunci însă, spuse domnul Hamilton, am pentru tine rolul unui băiat dintr-o nouă piesă... „Jim”, romanul unui Cockney” de H.A. Saintsbury, actorul principal din „Sherlock Holmes” cu care voi pleca în turneu.

„Jim” urma să fie montat pentru câteva reprezentații experimentale, înainte de plecarea în turneu. Salariul meu era de 2 lire și 10 șilingi pe săptămână, același care urma să-l primesc și pentru „Sherlock Holmes”.

Suma era o adevărată pomană, totuși nici n-am clipit.

— Trebuie să-mi consult mai întâi fratele, în ceea ce privește condițiile — am răspuns eu plin de gravitate.

Domnul Hamilton a pufnit în ris. Vorbele mele i-au părut atât de caraghioase că i-a chemat pe toți de la agenție să mă vadă.

— Uite-l pe „Billie”. Cum vă place?

Toată lumea a fost încântată și m-a copleșit cu zimbete.

Domnul Hamilton mi-a dat câteva rinduri pentru domnul Saintsbury, mi-a spus că-l voi găsi pe acesta la Green Room Club în Leicester Square, și am plecat plutind, fără să mai simt greutatea trupului.

La Green Room Club am avut o primire asemănătoare. DL. Saintsbury a chemat și pe alți membri ai clubului să mă vadă. Mi-a dat pe loc textul rolului lui Sammy, spunându-mi că personajul este unul dintre cele mai importante din piesa lui. Eram puțin nervos la gândul că-mi va cere să fac o primă lectură pe loc, ceea ce ar fi fost extrem de complicat, pentru că nu știam să citesc. Din fericire, mi-a spus să-mi iau rolul acasă și să-l citesc pe îndelete. Repetițiile urmau să înceapă abia peste o săptămână.

M-am dus acasă cu autobuzul, beat de fericire. De-abia acum începeam să-mi dau seama ce mi se întimplase! Păraseam dintr-o dată viața mea de sărăcie ca să intru în lumea unui vis pe care mi-l făurisem de copil, un vis de care mama îmi vorbise adesea, care făcuse și fericirea ei. Devenisem actor! Și totul se petrecuse atât de brusc, atât de neașteptat! Frunzăream fără încetare paginile textului meu, care avea o copertă brună, nouă — și cu adevărat țineam în mîinile mele documentul cel mai important din viața mea. În timpul drumului cu autobuzul, am înțeles că trecusem într-o etapă importantă. N-aveam să mai fiu un personaj anonim care se tîrîie prin mahalale; aparți-

neam de-acum înainte lumii teatrului. Simțeam grozav nevoia să plîng.

Sydney mi-a citit rolul și m-a ajutat să-mi învăț textul pe de rost. Era un rol mare, de circa 35 de pagini, dar în 3 zile îl știam ca pe apă.

Repetițiile la „Jim” aveau loc în foaiorul dela etajul întâi în localul Teatrului Drury Lane. Sydney mă pregătise atât de bine, că-mi știam rolul aproape fără greșală. Mă biblîiam într-un singur loc. Replica suna așa: „Dar cine crezi că ești... domnul Pierpont Morgan”? Și eu ziceam mereu: „Putterpint Morgan”... DL. Saintsbury însă a reținut versiunea mea. Aceste prime repetiții au fost pentru mine o revelație. M-au făcut să descopăr niște taine ale profesiei. Nu-mi dădusem seama că exista o tehnică a scenei, a ritmului, a timpului

tocmai atunci o telegramă pe numele lui, și a deschis-o în fața mea.

— Mă întreb dacă nu-i vorbă chiar de tine — mi-a spus el.

În telegramă scria: „Există în trupa dv. un anume Chaffin, sau așa ceva? Stop. Dacă da, să intre imediat în legătură cu Kessel și Bauman, 24 Longacre Building Broadway”.

Cu numele din telegramă nu era nimeni în trupă. Dar s-ar fi putut, după cum sugerase dl. Reeves, să fi fost Chaplin? Eram foarte enervat, mai ales că descoperisem că Longacre Building era în inima Broadway-ului, unde se găsesc toate birourile de avocați. Mi-am amintit atunci că aveam pe undeva, prin America, o mătușă foarte bogată, și imaginația mea s-a aprins: poate că murise și-mi lăsase moștenire averea ei? Am telegrafiat imediat firmei Kessel și Bau-

„Cum îți vin ideile? Printr-o perseverență dusă pînă la marginile nebuniei”

dintre replici, a replicilor însele, a modului de a te așeza pe un scaun când ești pe scenă. Toate acestea mi-au venit în mod firesc. Aveam un singur defect, pe care dl. Saintsbury mi l-a corectat. Dădeam din cap și mă schimonoseam când trebuia să-mi spun replica.

După ce am repetat doar câteva scene, el și-a exprimat însă mirarea și mi-a cerut să-i mărturisesc dacă mai jucasem pe scenă. Ce fericit eram că îi plăcusem domnului Saintsbury și întregii trupe! Totuși le acceptam entuziasmul ca pe ceva foarte natural.

Există un anume Chaffin?

La New York n-am stat decît o zi. A doua zi dimineață, m-am hotărît să mă întorc la Philadelphia.

De îndată ce am revenit la Philadelphia, am trecut pe la teatru. DL. Reeves promise

man, că în trupă există un Chaplin, și am întrebat dacă de el se interesează. Am așteptat nerăbdător răspunsul, care mi-a sosit în aceeași zi: „Vreți să-i spuneți lui Chaplin să vină urgent la biroul nostru?” Foarte emoționat și plin de nerăbdare, am luat primul tren de dimineață pentru New York, care se afla la o distanță de 2 ore și jumătate de Philadelphia. Nu știam ce mă așteaptă: mă vedeam însă așezat într-un cabinet avocațial, cu juristi în jurul meu, ascultînd lectura unui testament.

Cînd am sosit, am fost oarecum dezamăgit, căci Kessel și Bauman nu erau avocați! Erau producători de cinema. Totuși ce a urmat a fost pasionant.

Mr. Charles Kessel era unul din proprietarii societății Keystone Comedy Film Company. Mi-a explicat că Mack Sennett mă văzuse jucînd rolul bețivului la American Music Hall din strada 42 și că, dacă într-



Chaplin etern îndrăgostit și etern șovăielnic



Charlot — un Pierrot al filmului

adevăr eu eram acela, vroia să mă angajeze, ca să-l înlocuiesc pe Ford Sterling. Vi-sasem și eu să lucrez în cinema, propusesem chiar lui Reeves, administratorul nostru, să facem o asociație, să cumpărăm drepturile tuturor scheciurilor lui Karno și să facem filme. Dar Reeves se arătase foarte sceptic, și pe drept cuvânt, căci noi nu știam absolut nimic despre regie.

— Ați văzut vreodată vreo comedie Keystone? — m-a întrebat Mr. Kessel.

Deșigur, văzusem chiar mai multe — dar i-am ascuns că le găseam de un comic cam vulgar. Apărea însă în aceste filme, din cind în cind, o fată frumoasă cu ochi căprui, care se numea Mabel Normand, care era într-adevăr atât de drăguță că justifica însăși realizarea filmelor. Eu nu eram deloc entuziasmat de stilul comediiilor Keystone cu toate că îmi dădeam seama de valoarea lor ca mijloc de publicitate: după un an la Keystone, m-aș fi putut reîntoarce la music-hall, ca vedetă internațională. În afară de toate astea, ar fi însemnat pentru mine o viață nouă, într-un cadru agreabil.

Chaplin devine Charlot

La Keystone am învățat multe, dar și eu i-am învățat multe. Pe vremea aceea nu se știa prea mare lucru despre tehnică, despre arta scenică și nici despre mișcare, pe care eu o aduceam din teatru. Nu știau mare lucru nici despre pantomima naturală. Blocînd scena, un regizor se trezea de multe ori cu trei-patru actori aliniați fără nici un fel de artă în fața camerei, făcînd gesturi largi și mimînd „Vreau-să-mă-căsătoresc-cu-fiica-dvs”, actorul arătîndu-se întîi pe sine, apoi arătîndu-și degetul inelar și în sfîrșit arătînd-o pe fată. Gesturile erau lipsite de subtilitate și de forță. Din primele mele filme mi-am dat seama că intru, ca un geolog, pe un teritoriu bogat și neexplorat. Aceasta a fost fără nici un fel de indoială perioada cea mai pasionantă a carierei mele, pentru că mă aflam în pragul unei descoperiri minunate.

Succesul atrage simpatia oamenilor și astfel am devenit prietenul tuturor în studio. Eram „Charlot” pentru figuranți, mașiniști, pentru cabinieri, pentru operatori. Fără să am tendința dusă la exces să fraternizez cu toată lumea, lucrul acesta îmi făcea mare plăcere, pentru că realizam că această familiaritate era rezultatul succesului de care mă bucuram.

A fost o adevărată sfîșiere să părăsesc Keystone-ul, fiindcă mă legasem de Sennett și de toată lumea de acolo. Nu mi-am luat rămas bun de la nimeni. Și totul s-a petrecut cu o simplitate nemiloasă. Am terminat montajul filmului meu într-o simbătă seară, și luna plecam cu Mr. Anderson la San Francisco, unde ne aștepta Mercedes-ul său verde, nou-nouț. Nu am făcut decît o oprire scurtă ca să luăm masa la St. Francis Hotel, apoi am plecat spre Niles, unde Anderson își avea micul lui studio; acolo își făcea westernurile cu Bronco Billy, pentru Essanay (Essanay era transcrierea fonetică a inițialelor lui Spoor și Anderson).

Localitatea Niles se găsea la o oră distanță cu trenul de San Francisco. Era un orașel mic, cu o populație de 4000 de locuitori, care cultivau lucerna și se ocupau cu creșterea animalelor. Studioul era situat în mijlocul unui cîmp la vreo 6 km. de centrul orașului. Cînd l-am zărit, mi s-a strîns inima, fiindcă spectacolul nu prea era atrăgător. Acoperișul era făcut din plăci de sticlă, ceea ce-l transforma în timpul verii într-un cup-tor. Anderson îmi spuse atunci că la Chicago aș putea găsi studiouri pe placul meu și mai bine dotate, ca să-mi pot realiza filmele.

Am stat la Niles numai o oră, adică timpul necesar pentru ca Anderson să-și rezolve anumite treburi cu colaboratorii lui. Apoi am plecat mai departe spre San Francisco, și de acolo cu trenul la Chicago.

Charlot privit prin Pierrot

Primul meu film în noul studio a fost „O viață de ciine”. În scenariu exista un



Charlot trăiește toate dramele omenirii

element de satiră, deoarece stabileam o paralelă între viața unui ciine și a unui vagabond. Acest leit-motiv constituia structura pe care mi-am construit gagurile și efectele burlești clasice. Începusem să fiu preocupat de construcția comedilor mele și să devin conștient de arhitectura lor. Fiecare secvență mă ducea la următoarea, iar ansamblul lor forma un întreg. Prima secvență arăta salvarea unui ciine dintr-o încăierare cu niște dulăi. În a doua, era salvată, într-o sală de bal, o tinăra care și ea avea „o viață de ciine”. Erau mai multe secvențe, care toate urmăreau desfășurarea logică a întâmplărilor. Cu toate că aceste comedii burlești erau simple și fără artificii, se găsea în ele multă meditație și imaginație. Oricât de bun ar fi fost un gag, dacă deservea logica faptelor, nu-l mai întrebuițam.

În epoca Keystone, personajul Charlot era mai liber, mai puțin legat de intrigă. Nu-și întrebuițea mintea, se lăsa condus numai de instincte — care nu au decît scopuri esențiale: adăpostul, mîncarea și căldura. Dar, cu fiecare comedie de succes, personajul Charlot devenea mai complex. Prin el începuse să străbată sentimentul. Acest lucru îmi puneam probleme, pentru că trebuia să mă încadrez în limitele comediei burlești. Și oricît ar părea de pretențios, burlescul reclamă o psihologie mai strictă.

Am găsit soluția în ziua în care l-am conceput pe Charlot ca pe un fel de Pierrot. Din acel moment, am devenit liber în exprimarea mea și puteam să-mi înfrumusețez comedile prin cîteva tușe sentimentale. Cu toate că, logic vorbind, ar fi fost greu să se găsească vreo fată care să fie atrasă de un vagabond. Aceasta a fost marea problemă a filmelor mele. În „Goana după aur”, eroîna începe să se intereseze de Charlot, făcîndu-i o farsă, apoi începe să-i fie milă de el, sentiment pe care Charlot îl ia drept dragoste. Fata din „Luminile orașului” este oarbă. Charlot i se părea romantic și minunat, pînă în momentul în care își recăpăta vederea.

Sclavul publicului

Pe măsură ce se dezvolta ușurința mea de a construi o poveste, libertatea comicului meu era mai restrinsă. Și cum îmi scria un admirator de-al meu, care-mi preferă filmele din epoca Keystone: „Pe vremea aceea, publicul era sclavul dumitale; astăzi dumneata ești sclavul publicului”.

Dar chiar în aceste prime comedii, m-am străduit să creez o ambianță; și izbuteam datorită muzicii. Un cîntec vechi intitulat „Mrs. Grundy” mi-a creat ambianța pentru filmul „Emigrantul”. Melodia era plină de o tandrețe nostalgică care te făcea să te gîndești la doi nenorociți însingurați, care se căsătoreau pe o vreme ploioasă și tristă.

Povestea era aceea a lui Charlot în drum spre America. În cala vasului el întâlnește o tină, împreună cu mama ei, la fel de sărace ca și el. Cînd ajung la New York, se despart. Charlot o regăsește însă pe fată, care e singură, și ca și el n-a reușit să-și facă o situație. În timp ce stau de vorbă, ea scoate din neatenție o batistă tivită cu negru, arătîndu-i în felul acesta că mama ei a murit. Și, bineînțeles, pînă la sfîrșit, ei se căsătoresc într-o zi ploioasă și tristă.

Micile melodii simple mi-au inspirat chiar și unele comedii. În una din ele, intitulată „Charlot și cronometrul”, în care scenele de învălășeală și burlesc se succedau într-o grădina publică, cu polițiști și guvernantele copiilor, treceam de la o secvență la alta în ritmul melodiei „Too Much Mustard”, un dans la modă în 1914.

„Violetera” mi-a inspirat „Luminile orașului”, iar melodia „Auld Lang Syne” — filmul „Goana după aur”.

Din 1916, aveam nenumărate idei de filme: de exemplu, o călătorie în lună, un spectacol comic arătînd jocurile Olimpice și posibilitățile de a jongla cu legile gravitației. Mă gîndeam la o mașină de hrănit, la o pălărie radio-electrică care putea înregistra gîndurile și la necazurile pe care le-aș fi avut punîndu-mi înapoi pe cap această faimoasă pălărie, după

ce aș fi salutat pe soția unui lunar. Am folosit doar mașina de hrănit, în „Timpuri noi”.

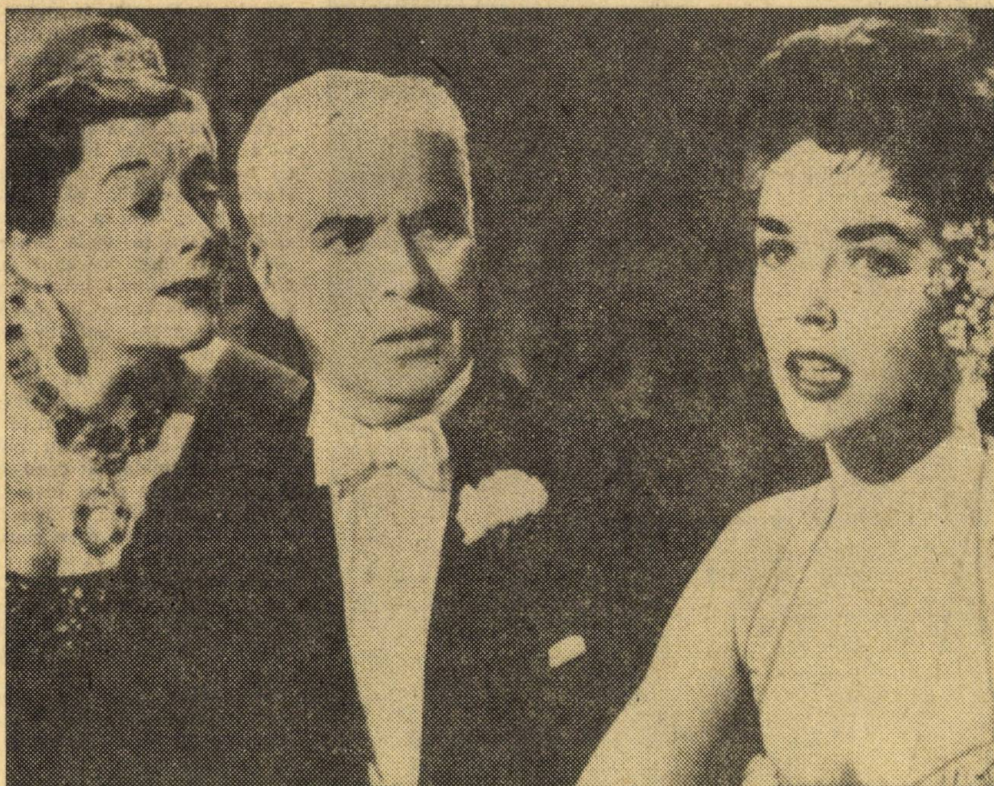
Ziaristilor care m-au întrebat cum îmi veneau ideile de film, nu le-am putut răspunde niciodată satisfăcător. De-a lungul anilor am descoperit că ideile îți vin numai în urma unei dorințe intense de a le găsi. Spiritul devine un fel de capcană, în care orice incident neprevăzut poate stîrni imaginația; muzica, un apăs de soare pot fi puncte de plecare ale unei idei de film.

Cred totuși că cea mai bună metodă este aceea de a alege un subiect care te stimulează, să-l dezvolti și să-l perfecționezi, și dacă nu reușești, mai bine să-l lași la o parte și să cauți un altul. Eliminînd după ce ai strîns — numai așa se poate ajunge la ceea ce vrei.

Cum îți vin ideile? Printr-o perseverență dusă pînă la marginile nebuniei. Trebuie să fii capabil să înduri indolia și să-ți păstrezi entuziasmul pentru o perioadă lungă. Ceea ce poate unora le este ușor, dar mă îndoiesc...



Chaplin din viața de toate zilele, astăzi.



Chaplin — rege în „Un rege la New-York”

Ei
despre
Ei



LILLIAN GISH: *„Filmele, domnul Griffith și eu“*



La vîrsta cînd a felicitat-o Griffith

La 29 octombrie 1930, în seara ultimei reprezentații cu „Unchiul Vania” la teatrul Baltimore, D.W. Griffith a venit în culise să mă felicite. Nu-l văzusem de mult timp. Trecuseră mai bine de optsprezece ani de la acea zi de vară cînd mama, Dorothy și cu mine pășisem în vechiul studio Biograph. Nu ne-a spus nimic despre planurile sale; plecarea lui de la United Artists pusese întregul lui viitor sub semnul întrebării. Griffith mi-a vorbit în special despre Compania Griffith care fusese înființată în 1920 și care-și propunea să vîndă acțiuni publicului. Și mi-a declarat: „Există oameni care au văzut și căroră le-au plăcut filmele mele; ei cred în ele și de aceea și-au investit toate economiile în treaba asta. Sint oameni care muncesc din greu. Văduve cu copii. Pot eu să-i dezamăgesc? Nu pot să închid ochii nopți în șir, încercînd să-mi dau seama ce subiecte ar fi mai rentabile”.

În martie 1931, Dorothy, care juca în piesa lui Shaw „Getting Married” (O femeie cu bani), a primit printr-un comisionar următorul bilet:

„Dragă Dorothy, fac prinsoare că nu vei face una ca

asta. Fac prinsoare că nu vei veni să iei masa cu mine la Hotel Astoria, după spectacol”. Semnat: D.W. Griffith.

Dorothy a crezut că e vreo festă a unor studenți. După spectacol s-a dus, totuși, la Astoria, Griffith era cam afumat; cînd trimisese biletul era probabil băut. În cameră era și o infirmieră care încerca să-i administreze niște medicamente.

Pentru Dorothy a fost o durere să vadă ce a ajuns acest om nemaipomenit. Nu știa încotro s-o mai apuce. Nu mai putea face filme după rețeta hollywoodiană, ceea ce însemna că nu mai era în stare să facă filme. Acest concediu forțat, ca să nu mai vorbesc de mîndria lui jignită, trebuie să fi fost de nesuportat pentru un om care a muncit atît de mult toată viața.

Apoi, citva timp după aceea, Griffith dădu impresia că s-ar fi liniștit puțin. În primăvară veni la noi, într-o seară, și am luat masa împreună. El ne vorbi, cu discreția lui obișnuită, despre un film pe care intenționa să-l facă, un film sonor. După cite am înțeles, era preocupat de problema alcoolismului.



Unul dintre „tulburătoarele ei profiluri“

Concluzia logică la care am ajuns era că propria lui experiență constituia o sursă de inspirație, așa că n-am mai pus și alte întrebări. De fapt, subiectul era inspirat din romanul lui Emile Zola, „Bețivul”. Nu ne-a spus de unde avea de gând să ia bani, dar știam că, cu doi ani înainte, i se restituise o bună parte din impozite și că casierul Companiei investise banii în acțiuni. Cu toată criza economică, acțiunile dădeau dividende și, în plus, un împrumut la o bancă ar fi fost suficient pentru finanțarea unui film ieftin.

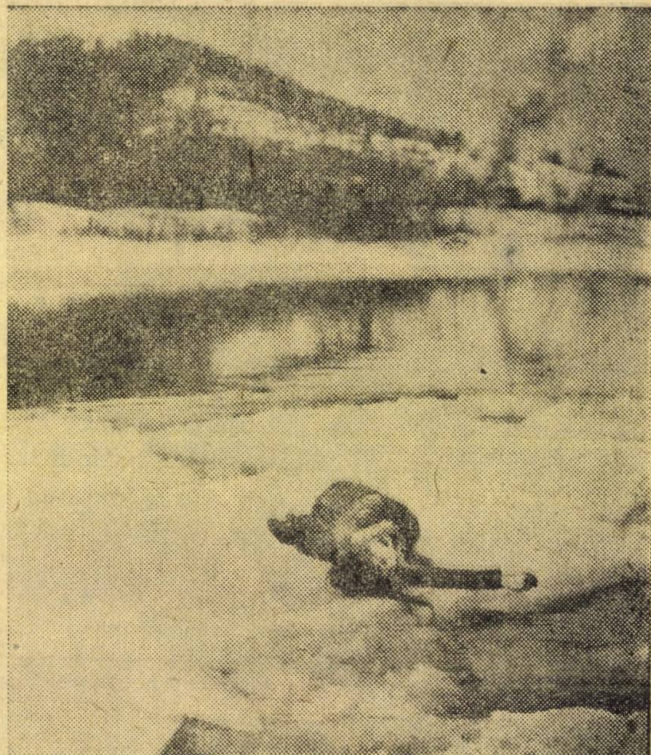
Paramount a fost de acord să-l lase să folosească unul din studiourile pentru filme sonore. Dar, în ultimul moment, tratativele cu Paramount au căzut baltă. Griffith începu să caute cu disperare un studio unde să poată lucra și, în cele din urmă, a închiriat studioul din Bronx, unde filmase în 1913 interioarele pentru „Judith din Bethulia”. Am auzit că lucra cu un utilaj de mina a doua și că era obligat să filmeze unele secvențe în exterior, unde instalația sonoră, foarte primitivă, nu putea înregistra vocea actorilor. S-a chinuit îngrozitor să facă acest film. Premiera lui „The Struggle” (Lupta) a avut loc la 10 decembrie 1931, la cinematograful Rivoli din New York. Din respect pentru Griffith, o revistă de specialitate a preferat să nu publice nici o cronică despre film. El s-a ascuns în camera lui de hotel, refuzând să vadă pe cineva. „Lupta” a rulat o săptămână, apoi United Artists l-a retras de pe piață.

A fost ultimul film realizat de D.W. Griffith.

Arhiva de filme de pe lângă Muzeul de Artă Modernă l-a proiectat de curind pentru mine și pentru Anita Loss. Anita, care împreună cu soțul ei Emerson, a scris scenariul, avusese intenția să trateze subiectul la modul humoristic și să-l pună pe Jimmy Durante în rolul titular. Părerea ei era că doar așa va putea să iasă un film bun. Griffith a acordat toată atenția acestei sugestii, dar, pînă la urmă, a realizat o dramă, cu Hal



Gish — ingenuă



Gish — tragică

Gish — comică



Gish — mondenă



Skelly în rolul principal și Zita Johann în rolul soției. În afara unor secvențe mai vii din fabrică, secvențe în care D.W. Griffith și-a arătat măiestria de documentarist, filmul m-a decepționat și m-a întristat. Griffith se autopăstăia.

Deoarece încetase să mai turneze, Griffith nu mai avea nici un țel în viață. A fost omul cel mai muncitor pe care l-am cunoscut vreodată. Pe vremea când colaborasem cu el, lucra câte 16 ore pe zi sau chiar mai mult, fără a-și lua vreodată vreun concediu. Un asemenea ritm de muncă a ajuns să-l izoleze de lume. La început, talentul său creator avea drept sursă de inspirație oamenii din preajma sa. Dar succesul și faima l-au ridicat pe un pedestal. S-a înconjurat de oameni care se plocneau în fața ordinelor sale. Ceea ce i-ar fi folosit de fapt, ar fi fost ciocnirea unor spirite libere. E trist că trebuie să-i suspectăm pe cei care spun: „Ești grozav”. Părerea mea e că trebuie să-i considerăm pe toți criticii drept prieteni.

Când filmam în exterior, trebuia să facem de toate, fără să cricnim. Într-o zi puteam interpreta rolul principal, iar a doua zi să joc câteva roluri episodice. În răstimp de câteva ore puteam fi frumoasa satului, îmbrăcată elegant și cu tot capul numai zuluți; apoi un indian curajos călărind fără șă pe un cal sălbatic și alergând să atace casa fetei; un cowboy, buclele fiindu-mi ascunse sub pălărie, ce gonește pentru a o salva pe fată. Pe atunci nu se știa de dubluri și de cascadori.

Știam să călăresc și cu fața și cu spatele. În afară de asta, fiind tină și lipsită de experiență, nu știam ce înseamnă frica. Într-o zi trebuia să joc o scenă într-o căruță ce aluneca la vale. Bobby Burns, unul din celebrii frați Burns, care făcuseră un turneu în Europa cu circul Buffalo Bill, urma să mă salveze. În momentul în care calul lui a țîșnit lângă căruța ce se bălăbănea din ce în ce mai tare, eu am sărit în brațele lui Bobby. El a reușit să mă prindă. Era însă cit p-aci să ne rostogolim

din cal era foarte năruș și nimeni nu vroia să-l ia. — Il iau eu — m-am oferit.

Trebuia să mergem pe șosea, apoi să o cotim pentru a trece prin fața aparatului de filmat. Cit timp am mers pe șosea, calul meu a fost foarte cuminte, dar cum am cotit-o, luind-o în direcția în care el știa că e grajdul, parc-ar fi intrat necuratul în el. Nu-l mai puteam opri. Am țîșnit prin fața camerei și alergam spre pădure. Calul vroia ca lovindu-mă de crengi, să mă arunce și apoi să se întoarcă la grajd. Am început să țîș. Strigătele mele l-au trezit pe Eagle Eye, un figurant care dormea la umbra unui copac. A sărit în picioare, a prins calul și m-a salvat.

Am descălecat foarte nonșalant, am găsit un alt cal și am continuat scena. Cineva, văzînd cele întîmplate, a spus: „Dumnezeu are grijă de artiști. Ei sînt copiii lui preferați”.

Partenerii mei Șerpil

Exterioarele pentru westernuri erau de obicei filmate în Chatsworth Park, căruia i se mai spunea și „casa șerpilor cu clopoței”. Primăvara, șerpil mișunau pe acolo, așa că toți aveam la noi un medicament împotriva mușcăturilor de șerpil. Nefiind niciodată în relații prea apropiate cu reptilele, nu pot spune că această idee m-a încîntat peste măsură. Dar am plecat cu automobilul spre locul de filmare, avînd cîțiva șerpil în poală. Mă așteptam ca șerpil să fie niște animale reci și stîngace, dar, spre surprinderea mea, sînt calzi și chiar tandri.

Ne-am înțeles foarte bine în acea scenă.

„Știam să călăresc și nu știam ce-i frica”

Viața de platou

Programul nostru de lucru în California era identic cu cel din New York. Sculatul la patru era ceva normal cînd trebuia să filmăm în exterior. Mai era încă întineric cînd ne îmbarcam în autobuz și plecam afară din oraș. Cei care jucau rolurile principale călătoreau cu o mașină închiriată. Și Griffith călătorea tot cu mașina. Îmi amintesc că era totdeauna corect îmbrăcat, cu un costum de oraș, cu o cămașă de un alb imaculat și o cravată închisă.

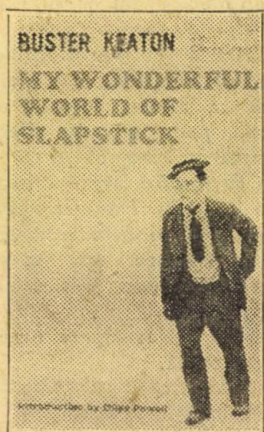
de pe cal. Ca prin minune, calul s-a redresat. Bobby Burns a tras de hățuri și calul s-a oprit. Nici nu mi-am dat seama prin ce trecusem pînă i-am văzut expresia feței.

— „Asta — mi-a spus el de-abia trăgîndu-și răsufarea — e cel mai periculos număr pe care l-am făcut vreodată”.

Altădată, jucam într-un western alături de Raoul Walsh, unul dintre cei mai frumoși actori și regizori americani. În acea scenă, eu, Raoul și George Siegman — un om foarte drăguț care juca de obicei roluri negative — trebuia să trecem în galop pe bidivii noștri prin fața camerelor de luat vederi. Unul



Gish — aproape de zilele noastre.



BUSTER KEATON: *„Minunata mea lume de carton“*

*„Indiferent ce spun unii și alții,
 fața mea a fost
 o marfă de preț timp de 60 de ani“*



Fața „împietrită“



Față-n față cu Keystone-Cops



Fața care nu avea dreptul să rîdă

De-a lungul anilor s-a spus că am o mutră acră, impasibilă, un chip înghețat, m-au botezat Marele Chip de Pia-tră, și mă credeți sau nu, m-au asemuit cu o mască tragică. Pe de altă parte, un critic foarte amabil, răposatul James Agee mi-a descris fața asemănînd-o cu aceea a lui Lincoln, „deoarece face parte din arhetipul american timpuriu și este obsedantă, chiar frumoasă”. Nu știu dacă asta a declanșat o ploaie de proteste, dar știu că mi-a făcut plăcere.

Indiferent de ce spun unii și alții fața mea a fost pentru mine o marfă de preț timp de 60 de ani petrecuți în lumea spectacolului. Da, 60 de ani, pentru că în 1899, pe cînd nu împlinisem încă patru ani, am apărut oficial în spectacolul părinților mei.

Dacă sînteți de părere că 60 de ani e mult într-o viață de om, habar n-aveți ce înseamnă asta în lumea spectacolului. Multor actori li se pare că s-a scurs o veșnicie de miercuri trecută. Cei tineri vorbesc despre zilele de aur ale vodevilului ca și cum ar fi ceva de pe vremea zorilor istoriei teatrului.

Născut pe scenă

Cînd spun „am apărut oficial” pe scenă în 1899 mă gîndesc la cele ce-mi spunea tata cînd îmi amintea că am încercat să pătrund neoficial în spectacolul lor — adică fără să fiu rugat, ne-



Fața care avea dreptul să fie tristă

dorit și neanunțat — din prima zi cînd m-am născut.

Neavînd țarc, mama mă închidea într-o despărțitură a șifonierului, în timp ce ea era pe scenă cu tata. La șase luni am căzut pe scări și am izbucnit în plîns. Harry Houdini, care se afla în apropiere, m-a luat în brațe și a exclamat: „My, what a Buster!” (Uită-te ce năzdrăvan!) Și de atunci așa mi-a rămas numele. Cred că am fost primul om din lume cu acest prenume.

„Iar cînd Buster a învățat să meargă”, spunea tata cu mîndrie cui vroia și cui nu vroia să-l asculte, „n-a fost nevoie să-l susținem. Sărea în sus și în jos în culise, făcea hărmălaie și stătea în

calea tuturor. Era mult mai simplu să-l luăm cu noi pe scenă pentru a-l putea supraveghea. La început i-am spus să nu se miște și să stea rezemat de perete. Dar într-o zi i-a venit ideea să se îmbrace ca mine, cu o perucă zburlită, cu favoriți lungi, cu o haină fantezi și pantaloni imenși. Curînd a început să imite tot ce făceam eu, stîrnind rîsul. Bill Dockstader, directorul teatrului din Wilmington, mi-a spus să-l lăsăm să joace într-un matineu special pentru copii care avea loc miercuri.”

Miercuri, Bill a observat că și părinții sînt amuzați de apariția mea și a propus să mă introducă în toate spectacolele.



Fața care trebuia să-i distreze pe alții

„Mătura vie”

Chiar de la început numărul nostru era foarte dur din cauza unor experiențe pe care tata le făcea cu mine. A început prin a mă duce pe scenă și a mă lăsa să cad pe podea. Apoi s-a pornit să ștergă dușumeaua cu mine. Cînd a văzut că nu mă sîchisesc, m-a azvîrlit prin decor înapoi în culise și mi-a dat drumul să cad pe o tobă în fosa orchestrei.

Spectatorii erau înmărmuriți că nu țip. Nu aveau de ce să se mire. Nu țipam pentru că nu mă loveam. În numărul celor trei Keatoni, eu mă numeam „Mătura vie”. Unul dintre primele lucruri pe care l-am observat era

că dacă zîmbeam sau lăsam să se vadă cît de tare mă amuz, publicul rîdea mai puțin ca de obicei.

Bănuiesc că spectatorii nu se așteptau ca unei mături vii, unui spălător de vase sau unei mingi să le facă plăcere modul cum sînt tratate. În orice caz, în mod intenționat aveam o mutră amărită, umilită, prigonită, zăpăcită. Există mulți comici care izbucnesc în rîs la propriile lor gaguri. Eu nu. Toată viața am fost foarte fericit cînd lumea se uita la mine și spunea: „Uită-te la zăpăcitul ăsta, bietul de el!”

Văzîndu-mă astfel pe scenă și pe ecran, publicul și-a imaginat că și în viața particulară sînt un tip disperat și lipsit de afecțiune. Nimic mai greșit. De cînd mă știu m-am considerat cel mai norocos om din lume. Dintotdeauna am fost înconjurat de oameni interesanți, cărora le plăcea să se amuze și știau să stîrnească rîsul. Am avut foarte puține clipe negre și nu foarte multe triste sau de descurajare.

De mic copil am știut că viața nu e ușoară, că trebuie să muncești din greu pentru a cîștiga bani și că nimic nu se dobîndește pe gratis.

De școală ai nevoie

Dacă mă gîndesc la minunata mea copilărie, îmi dau seama că un singur lucru mi-a lipsit mai tîrziu: o educație școlară. Eram atît de formidabil ca actor încît nimeni nu mă întreba dacă aș

vrea să mă fac altceva cînd voi fi mare. Dacă m-ar fi întrebat totuși, i-aș fi răspuns „inginer”. Cred că aș fi fost un bun inginer. Dar nici măcar acum cincizeci de ani nu puteai intra la facultate cu o singură zi de școală primară.

Asta e tot ce am făcut: o zi de școală primară. Cînd aveam șase ani jucam la Bon Ton Theatre din Jersey City. Un actor din trupă l-a întrebat pe tata dacă nu crede că ar fi timpul să mă dea la școală.

„Sigur că da”, a răspuns tata, dar l-a replicat că ar fi trebuit să schimb școala în fiecare săptămînă cînd ne mutam în alt oraș. „Și apoi ce fac cu matineele? În unele după amieze, spectacolul începe înainte de ora trei”. Prietenul lui i-a răspuns că profesorii vor fi înțelegători și mă vor lăsa să plec mai devreme.

A doua zi m-au trezit la ora barbară de opt dimineața, obligîndu-mă să mă duc la școala primară din apropierea teatrului Bon Ton. După o oră și jumătate eram în bancă alături de alți băieți de vîrsta mea, fascinat de tot ceea ce vedeam și auzeam.

Din păcate știam niște glume și m-am hotărît să le fac pentru a înveseli puțin clasa.

Profesoara a strigat catalogul:

- Smith!
- Prezent.
- Johnson!
- Prezent.
- Keaton!
- Nu am putut veni astăzi.

Clasa a izbucnit în hohote, chiar și profesoara a zîmbit plăcut impresionată.

La ora de geografie, cînd profesoara a întrebat „Ce este o insulă”, am ridicat mîna. Cînd mi-a făcut semn să răspund, am spus: „O insulă, doamnă, este un neg pe ocean”. Zîmbetul ei a fost cam acru, dar colegii mei au umplut clasa cu urlete de fericire. A venit apoi ora de gramatică. Unul dintre exerciții era: „Formați o propoziție cu cuvîntul încîntare”. Din nou am ridicat mîna. Răspunsul meu a fost: „În curte mama pune fructele în cîntare”.

Am văzut-o pe profesoară apropiindu-se, luîndu-mă de guler și ducîndu-mă spre ușă. M-a trimis acasă spunînd: „Să nu-l mai prind pe băiatul ăsta în școala noastră”.

În lumea filmului

Primul contact cu filmul l-am avut în februarie 1917. Sosisem la New York și mă dusesem direct la biroul lui Max Hart, cel mai influent agent teatral al timpului. L-am spus că m-am despărțit de trupa familială și că vreau să lucrez de unul singur.

„Îți dau imediat orice rol dorești” mi-a spus Hart. Și-a pus pălăria pe cap și m-a dus la biroul fraților Shubert, care se afla pe aceeași stradă, puțin mai la vale. Tocmai făceau distribuția la noua revistă anuală „The Passing Show”, care era cea mai bine plătită de pe Broadway. Fără vorbă multă, dl. Hart m-a dus în biroul lui J.J. Shubert. „El este Buster Keaton, a spus Max. Distribuți-l în spectacolul vostru”. Shubert m-a

măsurat din ochi și m-a întrebat: „Știi să cînti?” „Sigur că știu”, am răspuns, și m-a angajat fără să mă pună să cînt sau fără altă întrebare.

De obicei „The Passing Show” juca la New York timp de șase luni, apoi pleca în turneu. Salariul meu urma să fie de 250 de dolari pe săptămînă la New York și 300 în turneu. Cîteva zile mai tîrziu am căpătat scenariul revistei.

Dar cu o zi sau două înainte de începerea repetițiilor, am dat nas în nas cu Lou Anger, un comic care lucrase cu trupa noastră în cîteva rînduri. Anger era împreună cu Roscoe (Fatty) Arbuckle, actorul de film. După ce a făcut prezentările, mi-a explicat că Arbuckle tocmai obținuse de la Mack Sennett permisiunea de a face filme de două bobine pe cont propriu. Joe Schenck era producătorul, iar Anger părăsise teatrul pentru a deveni directorul studioului.

Îl văzusem pe Arbuckle în cîteva dintre comediele lui Sennett și îl admiram foarte mult. El mi-a spus că a văzut de mai multe ori spectacolul nostru și că i-a plăcut.

„Ai jucat vreodată în film, Buster?” m-a întrebat.

Cînd i-am spus că nu, Roscoe a zis: „De ce nu vii mîine dimineața la Studiourile Colony? Încep un nou film. Poți încerca să joci puțin în el. Cred că te va amuza”.

„Mi-ar place să încerc” — i-am răspuns.

Studiourile Colony se aflau într-o clădire mare pe



Fața care apărea pentru ultima oară (Veneția — 1965)

strada 48. Când am ajuns era o activitate intensă. În afara companiei lui Arbuckle, compania Normei Talmadge, sora ei Constance și alți câțiva făceau o dramă romantică în altă parte a studioului. Mi s-a părut extraordinar. Sămăna cu o mare fabrică de spectacole unde, în același timp, se confecționau mai multe filme.

Filmul de două bobine pe care Roscoe îl începuse în ziua aceea se numea „The Butcher Boy” (Ucenicul măcelar). Decorul prezenta o prăvălie, iar eu eram un

străin nevinovat care venea în plimbare în momentul în care Fatty și Al.St. John începeau să se bată cu saci cu făină. Ca și Arbuckle, St. John făcuse parte din echipa lui Sennett, vestiții Keystone Cops.

Roscoe pregătise saci de hîrtie plini cu făină. Îndată ce m-a văzut, mi-a explicat ce aveam de făcut. „Cînd intri în prăvălie, eu arunc spre St. John un sac, dar el se lasă repede în jos și sacul te lovește în plin”.

Asta era un fleac pe lîngă tot ceea ce îndurasem de la tata în toți acei ani.

„E imposibil să nu dai înapoi cînd vezi așa ceva venind spre tine”, spuse Arbuckle. „Așa că atunci intri pe ușă, te uiți înapoi. Eu îți voi striga „întoarce-te” și atunci tu vei primi sacul chiar în față”.

Zis și făcut.

Arbuckle avea 130 kg și era vestit pentru îndemînarea cu care arunca. Am constatat asta în ziua aceea, cînd și-a pus tot sufletul și toate kilogramele în aruncarea sacului. Era de ajuns ca să mă dea gata. Într-o clipă am fost la podea, fără să fac nimic pen-

tru asta. Făina mi-a intrat în nas și în gură, făcîndu-mă să arăt ca o tradițională prăjitură de-a mamei. Pentru că eram nou în meserie, m-au cules politicos de pe jos și m-au scuturat. De-abia după un sfert de ceas am putut să respir ca lumea.

Mi s-a spus că pentru prima dată li se întîmpla să lucreze cu un debutant și să turneze scena dintr-o dată.

Din primazi am fost convins că îmi va place să fac filme. Nici măcar n-am întrebat cum mă plătesc. Nu mă interesa.

Ei
despre
Ei



*Din însemnările
unui actor*

NIKOLAI CERKASOV:

„Din însemnările unui actor“



Cerkasov văzut de Eisenstein....

Munca în cinematografie este ispititoare și te stăpânește cu adevărat. Cu toate acestea, uneori, ea poate aduce actorului și neplăceri. La montaj nu toate scenele și episoadele intră în film. Uneori, în timpul efectuării montajului, „zboară”, cum spunem noi, chiar unele din scenele mari, întrucât fiecare film are prevăzut un anumit metraj. Odată cu scoaterea unor scene din film, „zboară” firește și unele roluri mai mici.

Într-o zi, în timp ce se filma în studio un „Iatac din Novgorod”, regizorul S. Eisenstein mi-a făcut cunoștință cu

o femeie îmbrăcată într-o rochie scumpă și frumoasă din secolul al XIII-lea.

— Faceți cunoștință! E soția dumitale!

În scenariu, soția lui Aleksandr Nevski nu avea nici o replică și pentru ea nu se prevăzuse nici o acțiune. Rolul ei se limita doar la faptul că în unele scene apărea alături de soțul ei și, deoarece rolul nu cerea o interpretare de actor cu experiență, Eisenstein preferase să utilizeze o simplă figurantă, o femeie tânără, care prin felul cum arăta corespundea cerințelor acestui rol. Ea trebuia

să vină din cînd în cînd la filmări, îmbrăcată în costumul corespunzător și machiată, să stea uneori într-un colț, torcînd, iar alteori să ducă vreun lucru afară. Ea trebuia să fie alături de Aleksandr Nevski doar în scenele de ansamblu.

Cît de amară a fost, însă, dezamăgirea acestei femei, cînd venind la vizionarea filmului cu soțul, copiii și cîteva rude, nu s-a văzut în nici o scenă. Las pe cititor să-și inchipuie dialogul, care nu se poate să nu fi urmat între ea și soțul ei.

Sînt și cazuri — e drept rare — cînd la vizionarea filmului se resping toate variantele unei scene și atunci este nevoie ca scena respectivă să fie filmată din nou.

Cu filmul „Aleksandr Popov” n-am reușit de la început așa cum trebuia. Cînd s-a terminat filmarea, a trebuit să revedem radical întregul scenariu, să înlocuim o serie de interpreți principali, să precizăm înfățișarea personajelor, prin urmare și costumele și machiajele lor, și să filmăm din nou aproape tot materialul.

Ecranul acordă artistului prețiosul privilegiu de a-i permite să-și vadă și să-și controleze creația.

Taine ale profesiei

Cîteodată sînt întrebat dacă jocul pe scenă și în film nu are urmări neprielnice asupra sănătății actorului și mai ales asupra sistemului său nervos. Cei care pun astfel de întrebări se gîndesc de obicei la rolurile tragice, cu intense frămîntări lăuntrice.

Dacă noi, actorii, am re-trăi într-adevăr sentimentele eroilor noștri, atunci firește că ar trebui să ajungem la ospiciu.

Taina profesiei noastre este că noi, retrăind în mod creator orice sentiment, nu simțim nici amărăciune, nici disperare, nici fericire și nici entuziasm. Nu simțim durerea pricinuită de un cuțit implintat în spate și nu sîntem doborîți de glonte care ne-a nimerit în inimă.

Datorită vocației pentru profesiunea de artist, ne aflăm într-o stare de bunăvoie caracteristică procesului de creație și retrăim, în mod creator, toate sentimentele personajelor noastre, convingînd pe spectatori de autenticitatea lor artistică, firește în măsura talentului și a ăscușinței profesionale.

Prin urmare, retrăirea de pe scenă este o retrăire creatoare, care nu se răsfrînge asupra sistemului nostru nervos.



...și apoi condus pe platou tot de Eisenstein.

Cu toate acestea, munca actorului, atît în cinematografe cît și în teatru, este prin natura ei o muncă neobișnuit de încordată și această încordare nu poate să nu aibă urmări asupra sistemului nervos.

Interpretînd rolul lui Ivan cel Groaznic în piesa „Marele suveran”, l-am ucis pe țareviul Ivan de mai bine de două sute de ori (fără a mai pune la socoteală repetițiile). Ne putem lesne închipui ce aș fi devenit, dacă aș fi trăit cu adevărat măcar o singură dată această scenă.

Cu totul altfel se prezintă lucrurile în cinematografie, cînd actorul trebuie să execute o serie de acțiuni care cer fapte concrete.

Închipuiți-vă o filmare în care actorul este udat cu apă rece în cele cîteva variante sau este supus altor acțiuni fizice dăunătoare; un film în care trebuie să bea, să mănince sau — ceea ce va părea cititorului mai simplu ca toate — să fumeze. În timpul celor cinci variante ale aceleiași scene în care trebuie să fumezi — puneți la socoteală și numărul repetițiilor care se țin înaintea fiecărei variante — ai tras atîta fum în piept, încît într-adevăr te simți amețit. Fi-rește că astfel de fapte se răsfrîng asupra sănătății și nervilor actorului exact ca în realitate.

În filmul „Prietenele”, jucînd rolul unui ofițer alb, trebuia, potrivit scenariului, să înșfac de la victima mea o găină friptă. Plin de lăcomie, sfișind-o cu mâinile, trebuia s-o înfulec pe loc, împreună cu un coleg. Dacă în prima variantă am mîncat cu o adevărată poftă găina și în cea de a doua cu oarecare plăcere, în schimb în varianta treia ne-a venit foarte greu; cum prea bine poate înțelege cititorul. Nu găsesc însă cuvintele potrivite pentru a descrie starea în care ne aflam amîndoi la varianta cincea.

În scena certei dintre țareviul Aleksei și Evfrosina, trebuia să-i dau acesteia o palmă. Cinematografia nu admite convenționalismul din teatru. Trebuia să lovesc cu adevărat. Cu durere în suflet am pășit, împreună cu regizorul V. Petrov, la realizarea acestui episod.

Înainte de începutul filmării, i-am cerut scuze artistei

Irina Petrovna Zarubina, făgăduindu-i că îmi voi îndeplini sarcina cu cît mai multă băgare de seamă și tact, dar, spre marea mea mîhnire, în timpul filmării, nu am reușit să respect pînă la capăt făgăduiala făcută. Biata Irina Petrovna Zarubina a izbucnit în lacrimi — ce e drept nu mai după ce s-a dat comanda de a se opri motoarele.

Înțelegeam perfect de bine starea în care se găsea Zarubina. Se simțea jignită ca

**„Dacă întîlniți pe stradă
un om cu părul
și barba aiurea,
să știți că trebuie să fie
vreun actor care se jertfește
pe altarul filmului“**



Don Quijote interpretat magistral de Don Cerkasov.



Un rol pe care l-a iubit enorm — Maxim Gorki

femeie, dar ca actriță îmi ierta gestul. După filmare, mi-am cerut scuze, ingenunchind în fața ei. A pus o vorbă bună și regizorul Petrov, pentru ca împreună, imprimind o notă de umor și de ceremonial, să risipim atmosfera neplăcută ce se crease.

Firește, că nu ne-am mai încumetat să tragem măcar o singură nouă variantă.

Actorul și machiajul

Viața înfățișată în mod veridic pe ecran nu corespunde adeseori realităților din viața actorilor. Așa, de pildă, cind joacă în film, actorul poate cînta admirabil, fiind în realitate un om cu totul lipsit de voce și de simț muzical. Cititorul a înțeles, desigur, că fragmentele vocale ale rolului interpretat de respectivul actor au fost sonorizate de un cîntăreț. Totuși, jucînd în film, actorii se străduiesc pe cît pot să îndeplinească ei singuri, prin propriile lor mijloace, cerințele rolului pe care îl interpretează.

Sînt cazuri în care actorii, trebuind să execute în film diferite acțiuni sportive mai complicate — curse de cai,

joc de fotbal și alte jocuri, ori să facă sărituri, să conducă un automobil, etc. — caută să se deprindă din timp cu aceste îndeletniciri și își depun toată energia și priceperea pentru a le îndeplini cum se cuvine. Totuși puterile actorului nu sînt nelimitate — și adeseori, pentru executarea unor anumite acțiuni, sînt chemați sportivii sau specialiștii.

O deosebită însemnătate au pentru actor scenele în care personajul său este singur în fața aparatului. În astfel de scene, el trebuie să uite de existența aparatului de filmat, să uite că i se urmărește jocul și să se integreze pe deplin în gîndurile și simțămintele, în starea sufletească și în acțiunile personajului.

Jucînd asemenea scene intime, „stelele” americane nu pot uita mai niciodată de existența aparatului de filmat (sau, cu alte cuvinte, de existența viitorilor spectatori). Interpretînd singure chiar cea mai tragică scenă, ele parcă spun:

— Priviți-mă cît sînt de îndurerată! Vai ce nefericită sînt! Dar priviți ce gene și ce buze am și cît de adorabil este chipul meu. Sînt fascinantă și irezistibilă, chiar și cînd sufăr.

Bizuindu-se pe un succes mărunț, ele uită cu totul de veracitatea personajului.

Aplaud pe actrițele noastre care, uneori, în dauna acestui succes de suprafață, se străduiesc să redea într-adevăr starea sufletească și acțiunile personajului.

Sînt cazuri cînd arta machiajului cinematografic ne prilejuiește unele neplăceri în viața proprie. Pentru a realiza un machiaj istoricește autentic și veridic din punct de vedere artistic, sîntem nevoiți să facem unele sacrificii.

Judecînd după portretele și gravurile care s-au păstrat din vremea lui Petru I, țareviul Aleksei a avut o frunte mare și tîguiată, de degenerat. Pentru a reda un cap ca acesta, în teatru, aveam la îndemînă așa-numita „perucă cu frunte”. Fruntea artificială se contopește cu fruntea actorului și dă, la o lumină scenică potrivită, efectul cuvenit. Machiajul ca atare nu se mai observă. În film, însă, prim-planul mărește de cîteva ori fața actorului. Aici peruca de teatru nu mai este de nici un folos.

Pentru a putea reda chipul țareviului Aleksei, regizorul și machiorul mi-au cerut să-mi rad o treime din părul capului, începînd de la frunte —

iar în creștet să-mi pun o perucă mică.

Paralel cu interpretarea rolului lui Aleksei, trebuia să încep pregătirea rolului lui Polejaev. De aceea regizorul, pictorul-machior și cu mine am fost de părere să las să-mi crească părul la ceafă. Cînd mă duceam la frizerie, toți se uiau la mine ca la un nebun care își rade capul la frunte și, în schimb, lasă să-i crească, nu se știe pentru ce, părul la ceafă.

Artistul N. Simonov, care juca rolul lui Petru I, a fost și el nevoit să se radă la frunte și la temple. Cînd se filmau scenele bătăliei de la Poltava, Simonov umbla nebarbierit, căci așa cerea acțiunea, în schimb își radea mustățile, fiindcă i se lipeau altele, asemănătoare celor ale lui Petru I, și care fuseseră confecționate la secția de machiaj. Frizerii se uiau nedumeriți la acest om, care, nu înțelegeau de ce, își radea mustața, dar lăsa să-i crească barba.

Adeseori rolurile de personalități istorice îi silesc pe actori să facă asemenea lucruri. Iată de ce, dacă întîlniți pe stradă un om cu părul și barba aiurea, să știți că trebuie să fie vreun actor care se jertfește pe altarul artei cinematografice.



Cerkasov în ultimii ani ai vieții...

Ei
despre
Ei



JOSEPH STEELE:

„Ingrid Bergman, „artistă și femeie de lume“

„Cu ocazia primei șederi la Hollywood, David Szelnick a vrut să-mi schimbe numele, deoarece, gîndea el, al meu suna prea nemțesc.

L-am întrebat: — „Da' de ce? E doar numele meu". Adevăratul motiv era însă că contractul meu fusese semnat pentru un singur film și anume pentru „Intermezzo", urmînd ca după filmare să mă întorc în Suedia. Am refuzat însă să-mi schimb numele numai pentru acest film, căci în cazul cînd filmul ar fi fost un eșec, m-aș fi întors acasă cu nimic altceva decît cu un nume nou. Și eu nu vroiam să mă întorc acasă cu un eșec și cu un nume nou."

Cam la o jumătate de milă de studioul lui Szelnick, la Culver City, se aflau studiourile Metro-Goldwyn Mayer, cetatea lui Louis B. Mayer. La Metro lucra o englezoaică, doamna Ruth Roberts, care lua sub ocrotirea ei lingvistică pe actorii europeni ai studioului, printre alții și pe Hedy Lamarr. Doamna Roberts era de origină suedeză, era tot atît de înaltă ca mine și avea de crescut trei vlăgani de băieți. Trăia despărțită de soțul ei de mai multă vreme. La Detroit, orașul ei de baștină, dăduse lecții de engleză la străini.



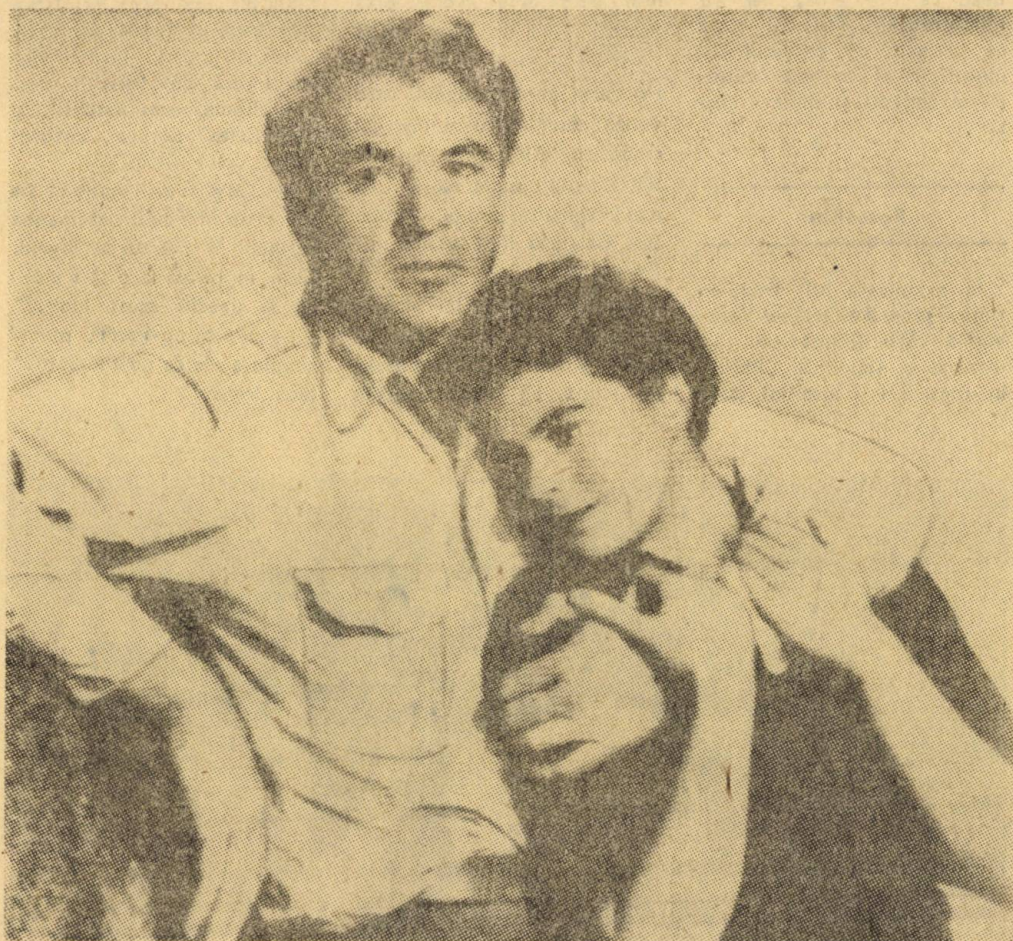
Pe vremea filmului „Intermezzo"

Am văzut filmul suedez „Intermezzo" — mărturisea o dată doamna Roberts, celor de la studioul — și am fost încîntată de frumusețea lui Ingrid și de felul ei minunat de a juca. Eram sigură că se va găsi o societate de filme care s-o aducă în Statele Unite. Cînd am aflat din ziare că David Szelnick a încheiat un contract cu ea, m-am dus deîndată să vorbesc cu Billy Grady, omul care se ocupa la Metro — Goldwyn cu distribuțiile și i-am întrebat dacă era dispus să mă prezinte domnului Szelnick. Mi-a satisfăcut dorința și așa am ajuns să fiu angajată.

„Intermezzo"

La începutul lui iunie 1939, au început filmările la „Intermezzo" și anume în regia lui Gregory Ratoff, actorul englez Leslie Howard avînd rolul principal.

Ruth Roberts descrie aceste momente: „La prima mea întîlnire cu Ingrid nu i-am mărturisit că vorbeam suedeza. Odată, în timpul filmărilor, Ingrid n-a reușit să înțeleagă



Cu Gary Cooper...

Cu Charles Boyer...



Indicațiile lui Ratoff, deoarece engleza ei nu era încă desăvârșită și atunci i-am explicat eu în suedeză ce anume vroia regizorul. Ea m-a privit uimită și a exclamat: — „Doamne, dumnezeule, de ce nu mi-ați spus că vorbiți suedeză? I-am răspuns: „Dacă aș fi făcut aceasta, ați fi vorbit numai suedeză cu mine și n-ați fi progresat la engleză”.

Firea concretă și chibzuită a acestei femei a fost imediat pe placul energicei Ingrid. O prietenie trainică le-a legat pe cele două femei. Cînd nu erau la studiou, cele două prietene munceau foarte serios la însușirea limbii engleze și treptat, treptat, Ingrid a învins toate dificultățile limbii.

Cu cît înainteau filmările la „Intermezzo”, cu atît Szelnick era mai convins că Ingrid posedă calități de mare actriță. Îi vorbea de un viitor strălucit și o îndemna să se stabilească definitiv la Hollywood. Ingrid vroia însă mai întîi să vadă cum va ieși filmul. În cazul cînd s-ar întoarce în SUA, visul ei era să interpreteze Ioana d'Arc. Producătorul era și el de părere că ar fi un lucru grozav și îi făgăduise să includă un asemenea film în planurile lui.

La sfîrșitul lui August se terminaseră filmările la „Intermezzo” și Ingrid se întorsese la familia ei. „Nu-mi doaream altceva decît să fi jucat bine. Țineam mult la activitatea mea de la Hollywood și-l iubeam pe cei cu care colaborasem. Doream nespuse să mă întorc, dar trebuia să mă gîndesc la copilul meu și la studiile lui Peter. Totul părea din cale afară de complicat”.

Hitler cîmpănea Europa centrală. Primul gînd al lui Lindström a fost că familia lui se afla în pericol și că Suedia va fi tirată în război. Între timp, se prezentase pe ecrane versiunea engleză a filmului „Intermezzo”, iar presa și publicul aplaudau noua vedetă. Szelnick a telefonat din Hollywood spre a-i împărtăși



Cu Humphrey Bogart

actriței vestea cea bună, spunându-i totodată că ar vrea să colaboreze mai departe cu ea și a rugat-o să se întoarcă în S.U.A.

„Am plins atunci toată ziua”, își aduce aminte Ingrid. „În timpul filmărilor văzusem câteva streifuri de probă, iar Gregory Ratoff și alții spu-

neau că sînt bine, dar eu nu-i credeam. De-abia după ce am aflat că publicul era mulțumit și numai atunci m-am convins și m-am liniștit”.

Rossellini

În primăvara lui 1948, în timpul șederii ei la New York, Ingrid văzu filmul cel mai discutat al stagiunii, „Paîsa”, în regia lui Rossellini, care

realizase și filmul „Roma, oraș deschis”. Era un film realist lipsit de artificii. O adevărată revelație pentru Ingrid, care vedea deschizindu-se noi căi cinematografilei. Întreaga ei ființă căuta o nouă exprimare mai pregnantă, mai puternică. Era Galatea în căutarea lui Pygmalion.

Reîntorcîndu-se la Hampshire House, Ingrid îi telefonă lui Irene Szelnick, care pusese în scenă cu mare succes

piesa lui „Tennessee Williams, „Un tramvai numit dorință”. Cînd o întilni, Ingrid nu-i vorbi decît de „Paîsa” și despre „Roma, oraș deschis”, și bineînțeles despre autorul celor două filme.

— „Ce grozav trebuie să fie să faci un film cu un asemenea regizor! îi mărturisi Ingrid. Cum aș putea face să-i ajungă la urechi acest lucru?”

— „De ce nu-i scrii, pur și simplu și de ce nu-l întrebi?” făcu Irene.



O privire „unică”



• Privirea inteligentei

De fapt e o timidă



— „M-am gândit eu la una ca asta, dar s-ar prea putea să nu fi auzit niciodată despre mine. Sau ar putea interpreta greșit!”

Irene zîmbi: „Cred că ești singura actriță din lume care i-ar putea scrie fără să fie greșit înțeleasă”.

Zis și făcut. Ingrid îi scrisese lui Rossellini:

„Dragă domnule Rossellini, Am văzut filmele dvs. „Roma, oraș deschis” și „Païsa” și mi-au plăcut foarte mult. Dacă aveți nevoie de o actriță suedeză care vorbește bine englezește, care nu și-a uitat germana, care se înțelege mai greu în franceză, iar în italiană nu știe să spună decît „Ti amo”, sînt dispusă să vin să fac un film cu dvs.

Salutări prietenesti,
Ingrid BERGMAN

dvs. și din clipa aceasta mă voi strădui să fac totul ca acest vis să devină cît mai curînd realitate. Stop. Vă voi scrie o scrisoare lungă pentru a vă expune ideile mele. Stop. Țin să exprim toată admirația mea pentru dvs. cît și recunoștința mea profundă și vă rog să primiți salutările mele cele mai cordiale.

Roberto ROSELLINI

Hotel Excelsior — Roma

Ingrid îmi arată mai tîrziu „lunga scrisoare” (patru pagini), avea să destăinuie după un timp prietena ei suedeză. Expunerea filmului era foarte concisă și exprimată într-o engleză chinuită, dar plină de promisiuni dramatice.

Ingrid îi răspunse lui Rossellini că „story”-ul lui este foarte captivant. Era pe punctul de a pleca la Londra spre a face cu Hitchcock „Sub

Marea revelație a actriței a fost neorealismul, pe care lumea încă nu-l sesizase

Această scrisoare atît de sinceră și oarecum naivă a fost scrisă numai sub imboldul admirației față de opera lui Rossellini.

Deși regizorul era obișnuit să aibă trecere la femei, a fost foarte impresionat de rîndurile celei mai rivnite actrițe a lumii. Plin de mîndrie arată scrisoarea tuturor, lucru ce nu i se poate nici măcar reproșa.

Rossellini primi aceste rînduri neobișnuite la 8 mai 1949. Cu ajutorul unor prieteni redactă în engleză — așa cum se pricepu — o telegramă de răspuns.

„Doamnă Ingrid Bergman,

Sînt profund impresionat de scrisoarea Dvs. pe care am primit-o chiar acum, în timp de ziua mea și pe care o consider cel mai prețios dar. Stop. Este adevărat că visam să fac un film cu

tropicul Capricornului” și era de părere că cel mai bun lucru ar fi fost să-i trimită scenariul la Londra.

Să-i ceri lui Rossellini un scenariu era echivalent cu a cere turnului din Pisa să se îndrepte. Rossellini nu prea știa cum arată un scenariu. El își scria storyurile cu aparatul de filmat, iar scenele și dialogurile le inventa pe platou.

Pentru a nu cădea în vreo cursă, Rossellini îi propuse s-o întîlnească spre a-i povesti noul lui film.

Alegerea locului de întîlnire a fost influențată de obiceiul pe care Ingrid și-l făcuse în timpul filmărilor la „Capricorn”, și anume de a-și petrece week-end-ul la Paris. În consecință, Parisul a fost ales pentru întîlnirea cu Rossellini.

Ei
despre
Ei



EDWIN P. HYOT:

„Marilyn — tragică Venus“



Marilyn, într-adevăr „venusiană“

Din nou Marilyn declarase presei că vrea să joace roluri serioase. Obosise de atâtea roluri, spunea ea. Nu mai voia să joace niciodată roluri de femei fatale.

Un reporter a întrebat-o ce o face să creadă că ar fi în stare să interpreteze roluri serioase. Marilyn luă un aer solemn și răspunse că avea mai multe posibilități decît păreau să creadă cei mai mulți. Și apoi a urmat memorabilul schimb de replici:

— Doriți să interpretați „Frații Karamazov”? întrebă reporterul, știind că actrița făcuse această afirmație.

— Nu vreau să-l interpretez pe frați. Vreau s-o interpretez pe Grușenka. E vorba de o fată.

Aceasta a fost probabil cea mai revelatoare remarcă făcută de Marilyn vreodată. Pe reporterii i-a lăsat încremeniți. Nu mai era nimic de spus. Marilyn nu era „în afară”. Era doar pe altă lungime de undă.

Un talent neobișnuit

Ajungînd s-o cunoască mai bine pe Marilyn, Lee Strasberg (profesor la Actor's Studio, n.n.) a făcut o serie de descoperiri. Rareori avu-



Celebritatea i-a imprimat un rîs trist

sese ocazia să vadă o persoană cu un mai bun și mai direct control al propriului limbaj. Marilyn nu era erudită, controlul ei era auto-controlul unei persoane foarte firești și care spunea exact ceea ce credea și nu se folosea de limbaj ca de o ascunzătoare sau o armă.

Ulterior, această latură a Marilyn avea să fie scoasă în evidență, în fața soților Strassberg, de către Arthur Miller, dramaturgul care devenise soțul actriței.

„Să nu o întrebați niciodată pe Marilyn cum se simte cînd se trezește dimineața — i-a spus el Paului Strassberg — pentru că riscați să vă și spună cum se simte”.

În ziua în care a cunoscut-o pe Marilyn, Lee Strassberg și-a dat seama că are în față un talent neobișnuit. Discutînd cu ea, după ce îi îngăduise să participe la cursurile sale, el a continuat s-o supună la nenumărate probe.

A aflat astfel o mulțime de lucruri despre ea ca om și ca actriță. Marilyn a rămas destul de multă vreme cu soții Strassberg. S-a instalat în camera fiicei lor, Susan. i-a vizitat și la Fire Island, în vila lor de pe malul mării. Acolo, într-una din zile, Paula Strassberg s-a apucat să picteze. În familia Strassberg toți pictau.

„Tare mi-aș dori să pot și eu să pictez”, făcu Marilyn visătoare.

„Ce vrei să spui? o întrebă Paula Strassberg. „Orice ființă omenească poate să picteze, Marilyn”.

Marilyn o privi plină de speranță. Paulă Strassberg o asigură că, fără nici o îndoială, chiar și Marilyn Monroe poate să picteze și o invită să-și aleagă acuarelele, uleiurile sau cărbunele, și să încerce.

Marilyn alege un cărbune și un caiet de schițe și desenează ceva ce, în mod evident, era



„Mulțimea vrea să smulgă bucăți din tine”

o fetiță neagră cu un ciorap ridicat și cu unul căzut pînă la gleznă. Era o schiță de un anume primitivism pictural, dar care avea o forță. „Cum o intitulezi?” o întrebă Paula Strassberg, cînd schița fu gata. „Singurătate”, îi răspunse Marilyn.

Nevoia de singurătate

„Știți — mărturisea odată Marilyn — Goethe spunea că talentul se dezvoltă în intimitate și asta este grozav de adevărat. Există o nevoie de singurătate a actorului, de care nu cred că-și dau mulți seama. Este aproape ca și cum ai avea niște secrete numai ale tale, pe care nu le dezvălui lumii decît pentru o clipă, atunci cînd joci.

Toată lumea însă trage tot timpul de tine, de parcă toți

ar vrea să aibă măcar o halcă din tine; de parcă ar vrea să smulgă bucăți din tine. Nu cred că-și dau seama, dar parcă ți-ar comanda în continuu: „nu face asta, nu face aia”. Iar tu vrei să rămii cu orice preț intactă, intactă și în picioare.

Cînd ești celebră, parcă contrariezi natura umană. Da, gloria răscolește invidia. Oamenii pe care-i întâlnești își spun, în fond, cine este asta, cine își închipuie că este această Marilyn Monroe?

Nu înțeleg de ce oamenii nu sînt puțin mai generoși unii cu ceilalți. N-o spun cu bucurie, dar tare mi-e teamă că există foarte multă invidie în meseria asta. Singurul lucru care-mi rămîne de făcut este să stau și să mă gîndesc: Cu mine totul e în ordine, dar nu sînt convinsă că și cu ceilalți e la fel”...



Tristetea ți stătea la fel de bine ca Electrei jalea.

Ei
despre
Ei



Liz Taylor
über Liz Taylor

„Liz Taylor despre Liz Taylor“

„Cînd m-am apucat de transpunerea piesei lui Edward Albee, „Cui îi e frică de Virginia Woolf?“, am avut într-adevăr de făcut față unor probleme dificile. Atît Richard cit și eu, am fost nevoiți să trecem peste o serie întregă de scrupule pentru a accepta aceste roluri... Mie nu mi se potrivea rolul nici din punct de vedere al vârstei. Nu mai jucasem niciodată un asemenea rol de compoziție. Nu puteam să-mi închipui că voi putea fi Marta și nici că-l voi putea domina pe Richard. Era cel mai greu rol pe care îl citisem vreodată. Îmi dădea sentimentul, cînd îl citeam, că n-aș mai fi jucat niciodată, că nu eram în stare să interpretez. La început mi-am spus: — De fapt, n-ai fost niciodată în stare să joci cu adevărat. Pe urmă m-am gîndit: — Ai realizat totuși cîteva roluri destul de bune și ai încercat și atunci aceleași senzații. Nici o actriță n-ar renunța la asemenea rol.

L-am înștiințat pe Albee că vrem să cunoaștem părerea lui înainte de a ne hotărî definitiv. Albee a fost teribil de amabil. Ne-a spus că ar fi încîntat să-i jucăm scenariul și dacă poate să ne ajute în vreun fel, ar face-o cu cea mai mare plăcere.

Complexul de inferioritate

Eu nu văzusem „Virginia Woolf“ niciodată pe scenă și nu auzisem nici discul. Auzi-



Un-rol faimos: Cleopatra

**„Există
actori
care
nu ți-ar da
o
mîină
de ajutor
pentru nimic
în lume.
Am simțit-o
pe pielea
mea“**



Cu nici un actor nu s-a înțeles „de minune” (nici chiar cu Peter Ustinov)

„A fost pasionant să-l am ca partener pe Richard” (în „Virginia Woolf”)



sem însă că fusese atât de excelent interpretată, încât mi se părea că dacă aş vedea-o, mi s-ar accentua şi mai tare complexul de inferioritate. Pe de altă parte, vroiam să creez o Marta a mea care să nu aibă nimic comun cu celelalte Marte. Părerea mea era că e o femeie deconcertantă, cu un suflet sensibil ca al unui pui de vrăbie, ca să zic aşa. Această sensibilitate şi-o învăluie într-o coajă groasă pe care, în plus, o vopşeşte în roşu. Astfel că aspectul exterior apare grosolan, violent — al unei femei neglijente, plină de vulgaritate. Dar există momente în care această faţadă se fisurează şi zărim strălucirea interioară a Martei, durerea ei nemăsurată pe care o ascunde în adîncul sufletului, suflet în care viaţa a murit aproape, dar mai pîlîie încă din cînd în cînd.

Mike Nichols, regizorul, şi Ernie Lehman, producătorul, erau de părere că trebuie să arăt cam de 45 de ani. Am compus opt măşti diferite şi cu toţii ne-am decis la aceeaşi. Mie mi-a plăcut din capul locului. În momentul în care mi-am compus masca, a ieşit la iveală acea Marta la care nimeni n-a mai avut nimic de adăugat.

E greu să rîzi

La probele de costum, cînd am preluat-o iar pe Marta şi m-am integrat în pielea ei, a ieşit la iveală, în primul rînd, mersul Martei. Nu pot să-l descriu. Este o trăsătură de caracter, este mersul Martei. Apoi a urmat vocea. Mai profundă decît a mea, mai răguşită. Mi-am schimbat puţin accentul, dar nu pot să spun exact ce inflexiuni anume.

Cel mai greu am izbutit cu risul. Risul Martei este inoportun, vulgar. Numai în două-trei împrejurări rîde sincer şi din adîncul sufletului, ceea ce mi s-a părut mult mai uşor de redat.

Totul a fost extrem de pasionant. În fiecare zi trebuia să descopăr efecte noi, deoarece în film, pe măsură ce înaintează noaptea, beţia ei se amplifică, determinînd deznodămîntul. Marta aluneacă din ce în ce mai adînc pînă ce, în final, un element cu totul nou apare din străfund-

urile ei. Este, într-un fel, ca graficul de temperatură al unui bolnav.

Grija pentru detalii

Cînd Richard şi cu mine l-am propus pe Mike Nichols ca regizor, toată lumea a avut un şoc, deoarece el nu mai făcuse niciodată film; fiindcă avusese însă succese pe Broadway, unul după altul,

l-au acceptat. Eu îl consider un mare regizor. Are atât de multe idei şi un spirit atât de original, o viziune atât de remarcabilă, vede lucrurile esenţiale atât de repede — încît îl consider neîntrecut. Se concentrează cu atîtă grijă asupra amănuntelor — pe care spectatorul poate nici nu le observă — dar care pentru un actor înseamnă enorm... De pildă, într-o secvenţă, trebuia să deschid uşa frigiderului şi în frigider am descoperit un

portret desăvîrşit al dezordinii totale care domneşte în mintea şi în viaţa Martei. Mike alesese şi aranjase totul cu mîna lui: un cocean de porumb pe jumătate mincat, azvîrlit într-un colţ, un rest de macaroane într-o farfurie, o cutie, desfăcută, de fasole, lăsată acolo, plină, cu capacul deschis. Frigiderul era ticsit cu asemenea cutii şi sticle. Chiar în această secvenţă rod o pulpă de găină şi arunc osul înapoi în frigider. Probabil



La fel de pasionant a fost să joace cu Richard în „Scorpio înblînzit”...

că spectatorii remarcă doar puține din aceste detalii, dar fiecare este extrem de important pentru a-l introduce pe actor exact în pielea personajului.

Cum lucrează „el”

A fost la fel de pasionant pentru mine că l-am avut partener pe Richard. Da, desigur, este partenerul meu preferat. Simți la el niște pulsații ale talentului de parcă le-ar emite cu o antenă specială. Nu are nimic în el din acea suficientă pe care o manifestă atîți actori. Înainte de a țurna o secvență, îi vezi pe toți săltînd din picioare, frămîntîndu-și minile, scuturînd capul, pentru a intra în pielea personajului. Richard, dimpotrivă, cu temperamentul lui vulcanic, se transpune în rol într-un tempo care ține de secunde și stăpînește perfect toate datele personajului. Nu se manifestă ca o mare vedetă. De pildă, dacă cineva are dificultăți cu textul și Richard

observă panica în ochii lui, atunci se apucă și el, fie să-și studieze textul, fie să răstoarne vreun obiect, pentru ca întreruperea să fie din vina lui. Nervozitatea este blestemul care amenință toți actorii și Richard e în stare să facă orice îi stă în puteri pentru ca să ușureze situația unui coleg.

Există actori care nu ți-ar da o mîna de ajutor pentru nimic în lume. Am simțit asta pe pielea mea. De pildă, într-o secvență în care tensiunea ajunge la paroxism, camera se îndreaptă spre mine să mă ia în gros-plan. Partenerul meu, care nu intră în imagine, îmi citește un text foarte emoționant, iar eu trebuie să exprim prin mimică, în fața aparatului, fără să scot o vorbă, toate sentimentele care m-au cuprins. Majoritatea actorilor sau a actrițelor ar citi acest text fără urmă de expresie, fără să se gîndească că trebuie să-ți dea cît mai deplin posibilitatea să reacționezi adecvat. Richard nu procedează niciodată așa”.



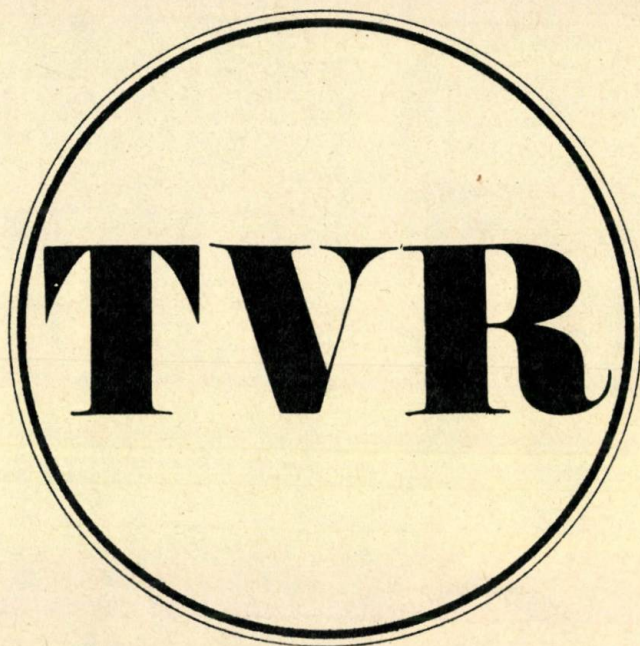
Un rol dificil: Marta



Liz Taylor nu e doar un chip frumos. A dovedit-o!



Cui îi e frică de Liz Taylor?



teleidolatrii

*Televiziunea noastră
a acreditat multe personaje
Pe unul singur l-a uitat:
telespectatorul*

În acest veac al vedetelor, al idolilor adevărați ori falsi, al foamei de mituri moderne — căci orice civilizație își formează lent o mitologie a ei — izbutește oare televiziunea să-și acrediteze propriile ei personaje?

Acreditarea

Acreditarea unor tele-personaje e în relație cu acele aspecte ale psihologiei pe care oamenii de știință le reunesc sub numele generic de teoria atenției. Atenția e considerată drept concentrare a activității psihice asupra unor obiecte definite. Așadar,

tot ceea ce apare pe ecranul televizorului ne solicită în zona conștiinței neclare, acolo unde percepția nu face distincții și e imprecisă. De îndată ce un personaj capătă date, sau funcții, sau o imagine cu anume caracteristici nete, el poate trece în zona conștiinței clare, zona atenției. De exemplu, cea mai frecventă apariție pe micul ecran o au crainicii, pe care în general îi observăm difuz, ei fiind ascultați, nu priviți și ascultați pentru că informează. Întră însă crainicul în atenția noastră ca personaj specific, este adică selectat de centrul nostru nervos ca o do-

minantă a unui program sau a programelor?

Crainicii

Crainicii noștri sînt, cu excepții, prezentabili — emit corect propoziții scrise, zîmbesc — nu totdeauna oportuni și convinși, dar, oricum, surd — și fac foarte puține gesturi, ceea ce, după Cehov, ar constitui o expresie a grației, iar după Julius Lipps, o expresie tipică a oricărei manifestări rituale, hieratic-cultice. Coroborînd, am putea spune că oficiază cu grație.

Principala lor caracteristică

fiind însă impersonalitatea, niciunul nu se poate impune ca personaj. Pentru aceasta ar trebui ca, pe lângă distribuția de vești, crainicul să-și asume și sarcina de a comenta, de a formula o idee personală, o reflecție, de a emite chiar o interjecție cu subtext. La unele jurnale, de pildă, comentariul să fie elaborat de acest om cult, informat, spiritual, purtător de cuvînt al televiziunii.

S-a conturat cîteodată o încercare a crainicilor de a glumi. Dar glumele erau scrise de alții și, devenind actriță pentru a juca pe improvizate într-un scenariu



Sanda Țăranu

Lia Tanciu



Cornelia Rădulescu

Delia Balaban





*Goluri și recorduri
Cristian Topescu*



*Mereu o altă întrebare
Alexandru Stark*



*Televizorul, record de audiență
Petre Popescu*

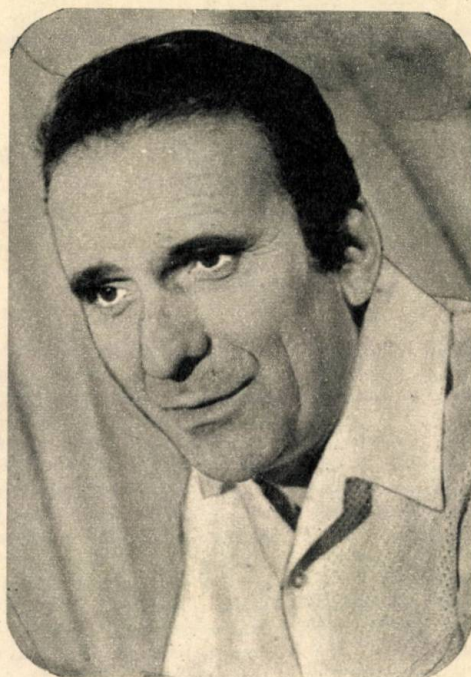


*Ghid selenar
Andrei Bacalu*

Curiozitate neobosită
Carmen Dumitrescu



Reporterul poliglot
Catinca Ralea



O gazdă de duminică
Emanoil Valeriu



Un cuplu vedetă
Daniela și Așchiuță

neasimilat, crainica respectivă a rostit poantele cu un sentiment catastrofic, amintind de acel actor de estradă care irumpe într-o adunare, anunțând vesel din ușă: «fraților, a murit mama!»

După exemplu

După exemplul unor televiziuni cu experiență mai îndelun-

gată și din necesități stringente, telepostul nostru a acreditat la un moment dat crainicul sportiv, crainicul emisiunii distractive, crainicul emisiunii culturale.

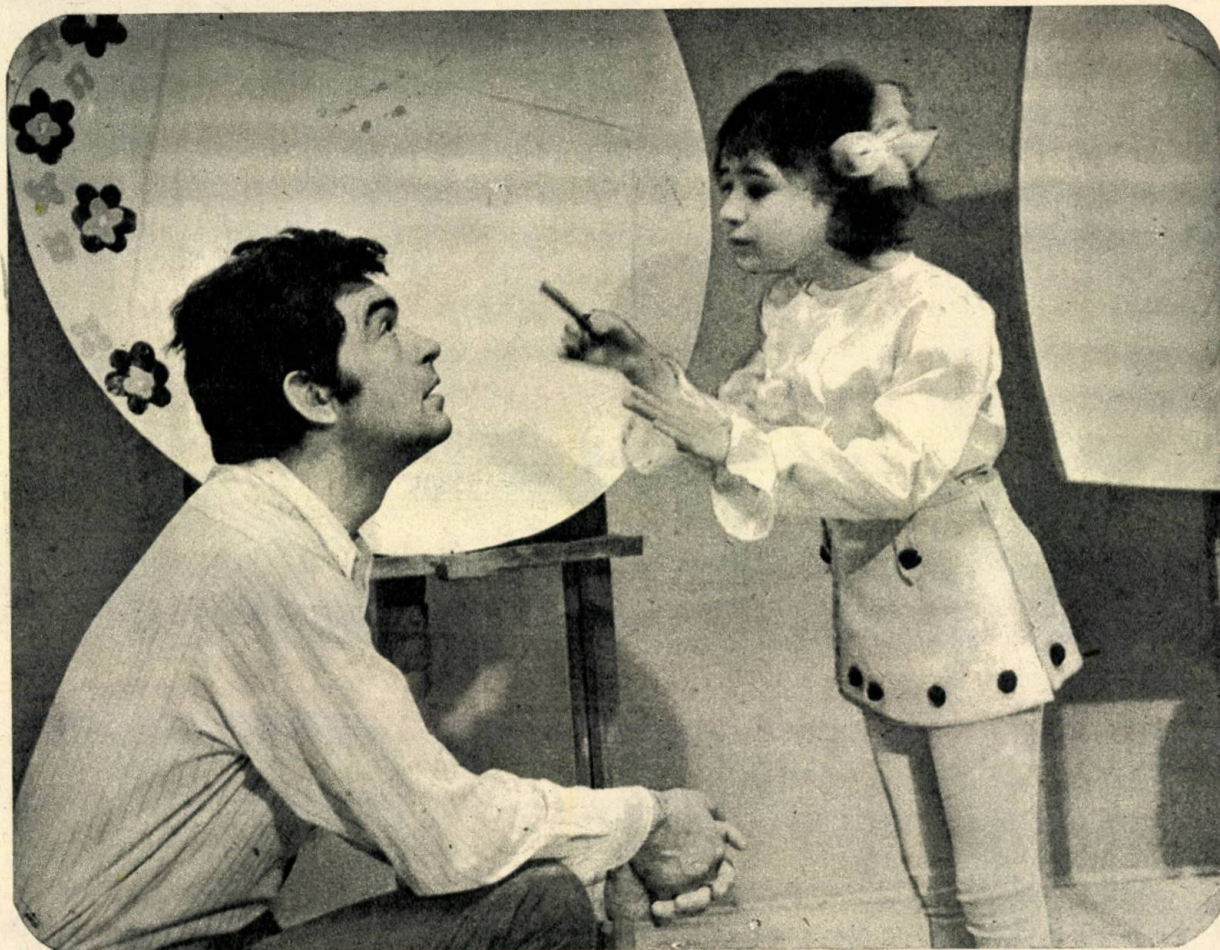
Comentatorul sportiv este azi un personaj. E văzut și auzit mult, la emisiuni din țară și transmisii din străinătate, prezența sa e personală, comentariile sînt opera directă și instantanee,

bizuită pe o documentare prealabilă la obiect, informația de specialitate e indiscutabilă, farmecul personal incontestabil. O înclinație recentă către verbiozitate, prin accelerația răspîndirii frazelor și înșămîntarea unui număr dublu de cuvinte pe centimetrul pătrat de imagine, față de trecut, este remediabilă, ea fiind, la tinerețea telepersona-

jului și a persoanei, o erupție pasageră de tipul juvenil al rujeolei.

Comentatorul de duminică

Comentatorul și prezentatorul emisiunii distractive de duminică după-amiaza este un personaj, un amfitrion subțire, cu fantezie în asociații și comunica-



Lurie Darie și Mihaela, favoriții micilor telespectatori

tivitate sprintenă, capabil totdeauna de mai mult decât arată a putea și în stare de a face, oricărui situații imprevizibile. fie că e vorba de încurcarea a două bobine de film de către operator, fie de o întârziere în coborîrea astronautilor pe solul lunar. E un personaj realmente de relație între telespectator și teleprogram, un ghid prevenitor prin labirintul unei lungi emisiuni.

Din păcate, acest personaj intră frecvent în eclipsă și, de vreo doi ani, e multiplicat, în așa fel, încît se estompează ca personaj și se distribuie, pînă la dispariție, în persoane.

În teorie

În teoria atenției e studiat, printre altele, volumul ei, prin aceasta înțelegîndu-se numărul de obiecte pe care ea le poate cuprinde concomitent cu destulă claritate. Laboratorul de psihologie folosește cîteodată, pentru măsurarea volumului atenției, tabloscopul, un aparat simplu care demonstrează întotdeauna că

volumul atenției nu este foarte mare. Aparatul de măsură al televiziunii este chiar ecranul. Dacă Oficiul de studii și sondaje ar efectua o cercetare printre telespectatori cu privire la fixarea atenției asupra comentatorului emisiunii distractive, ar ajunge la concluzia că, după schimbarea succesivă a cinci persoane într-un an, în acest post, atenția privitorilor pentru **personaj** se volatilizează, tot astfel cum schimbarea prezentatorilor la emisiunea literară, mai deasă decît schimbarea profilului emisiunii, a dus pînă la urmă la dispariția ambelor fenomene din cîmpul privirii noastre. Condiția primordială a formării unui personaj de televiziune este apariția sa sistematică și durabilă, variabil sub regimul unei imaginații cit mai bogate, fiind doar fiecare moment al său în parte.

Comentatorul cultural

Comentatorul emisiunii culturale se află într-o stare veșnic perplexă și într-o zodie etern

incertă. Nu există un telecritic literar, muzical, teatral, plastic. Din cînd în cînd, într-o rubrică sau alta, se ivesc ca niște stele prezentatoare cu oval plăcut al feții și forță de expediție rapidă a indiferent căror probleme și mosafiri la discuții — ceea ce e foarte neîndestulător dar explicabil, într-un fel, sub raport psihologic. Căci sarcina aceasta expresă a rînduirii într-un spațiu dat, a aprecierilor, fragmentelor filmate, interlocațiilor și tranzițiilor de la o fază la alta, poate coexista foarte greu cu sarcina afirmării unui punct de vedere personal, cu elaborarea personală a unei idei călăuzitoare într-un peisaj mozaicat. Imposibil nu e. Dar e greu. Aici poate folosi ca o motivație și legea pavloviană a inducției proceselor nervoase, potrivit căreia procesele excitației care apar într-un sector al scoarței encefalului, aduc după ele inhibiția în alte sectoare.

Astfel că, deși avem, — și trebuie să ne bucurăm — un număr mai mare și mai constant de

rubrici autonome de informație și comentariu cultural, nu avem încă și personajul, criticul de televiziune construindu-și prezența și expozeul după cerințele telespecificității.

Reporterul

Reporterul ca personaj e una din cuceririle reale ale televiziunii, poate și pentru faptul că de la începuturi ea și-a exercitat plenar și cu voluptate prerogativa esențială a transmisiei directe, sau a filmării directe a faptului de viață, făcînd gazetărie pusă în imagini de un calibru înalt. Reporterul rămîne ca o vedetă, el investigînd realitatea într-un mod personal, selectînd și montînd în mod personal, glăsuind în mod personal pe marginea aspectelor expuse privirii noastre, impunîndu-și o opinie. El e esențialmente un factor de opinie, azi mai mult și mai consistent decît reporterul de ziar. Fie că e o femeie blondă și gravă, vag disprețuitoare ori inteligent zeflemitoare față de subiect, fie

că e vorba de un bărbat pasionat de cercetare, cu lecturi evidente și aprecieri sentimentale față de teme, fie că e un om încă tânăr, reflectând calm și reverberând mereu discuția în cercuri de implicații social-politice, interesat de tot ce e nou, fie că e un personaj colectiv, invizibil, ca echipa «Reflectorului» (oare «Incorruptibili» nu formează un personaj colectiv?) telereporterul s-a impus ca o prezență tipică și n-am putea înțelege fenomenul comunicațional al televiziunii și nici arta televiziunii, fără el.

Păpușa

Păpușa e cel mai vechi atribut al omenirii, vîrsta ei planetară pare să fie de cam patru mii de ani dacă se iau în considerație elementele furnizate de istoria Chinei, de papirusurile egiptene și de relicvele din Java, Bali și

Malaezia, unde dealtminteri se desfășurau demult, reprezentanții care prevesteau televiziunea: umbre mișcătoare, narații însoțite de desfășurarea verticală a unui ruiou în cadrele căruia omuleții de lemn parcurgeau peripecțiile ca într-un desen animat, Păpușa românească e și ea în etate de vreo șapte sute de ani. Toate televiziunile din lume au adoptat numaidecît păpușa ca personaj independent, ca personaj-comentator, ca personaj-prezentator, probabil datorită valorilor ei plastice, mobilității și caracterului ființar spiri-tual, ca reducere umană sau antropomorfică veselă. Așchiuță e desigur un personaj lansat de televiziune, dar e prea singur și e ciudat cum televiziunea, de pildă, n-au izbutit de atîția ani să impună un personaj-păpușă. Paradoxal, dacă ne gîndim și la calitatea imediat recunoscută a tea-

trului nostru de păpuși și a artiștilor săi.

Animatorul teleconcursului

Animatorul emisiunii-concurs e o televedetă autentică și tipică potențînd competițiile, servind ca un excelent element de sintaxă cinematică a secvențelor, fiind punctul de incidență al intereselor publicului, concurenților, membrilor juriului și chiar al nevăzuților care stau în spatele camerelor și aparatelor fosforescente din interiorul televiziunii. El are o prezență telegenică (această formulă înglobînd și prezența de spirit), un simț al echilibrului forjat la lumina reflectoarelor și la vibrația microfoanelor, o artă (nu încă desăvîrșită) de a pulveriza inhibițiile candidaților. Și umor activ. Avem, deocamdată, două-trei întru-chipări ale acestui personaj. Nu e mult. Nici puțin. Dacă vor fi concursuri

interesante, specifice, de substanță, vor prolifera și animatorii.

Dar telespectatorul?

Dar telespectatorul nu poate fi un telepersonaj?

Am avut, într-o clipă din istoria televiziunii noastre, sentimentul că ar putea fi, cînd i s-au creat cîteva rubrici speciale (sau posibilități speciale) în care să-și spună părerea.

Mai de mult.

A fost o experiență tulburătoare, căci pentru vremea noastră — a cărei foame de mituri caută să fie satisfăcută, pe atît de felurite căi — printr-un paradox misterios, la un moment dat, un exponent al anonimității poate căpăta o nebanuită și perenă aureolă.

Dacă...

Dacă i se acordă atenție...

Valentin SILVESTRU

Dan Deșliu și stelele de miine



T.V.

pentru 200 milioane de spectatori

*Serialul tv,
o dimensiune a televiziunii,
este și un bun mijloc
de educare a maselor*

Atunci cînd 200 de milioane de butoane ale televizoarelor se răsucesc și ecranul se luminează, pe multe dintre ele telespectatorii aș-

teaptă să vadă chipul sau chipurile acelor actori pe care televiziunea i-a găsit, i-a atras și i-a lansat. Sînt vedetele artei de consum pe care ulti-

mele două decenii au înălțat-o rapid la rangul de cea mai populară artă.

Spre deosebire de spectatorul de cinema, cel de televiziune are un alt contact cu vedeta lui preferată. O întâlnește pe micul ecran chiar acasă la el, în mereu repetate rînduri, o urmărește și o comentează continuu, încît ea ajunge să se numere între membrii familiei admiratorilor ei, intrînd firesc în mitologia diurnă.

Astfel Simon Templar a fost prieten și idol-detectiv pentru spectatori din nu mai puțin de 72 de țări; Richard Kimble a fost urmărit în eva-

darea sa fără oprire de priviri din peste 50 de țări; clanul Forsythe a fost oaspete de onoare în 54 de țări de pe continentul european sau american; fermecătorii răz-bunători Mr. Steed și Mrs. Peel dețin și ei recorduri de popularitate pînă în Noua Zeelandă și la Hong-Kong; iar imbatabilul Eliot Ness își povestește de 7 ani cruciada, sa împotriva gangsterilor, pe trei continente.

Un pact cu diavolul

A fi supervedetă pe micul ecran, a fi proiectat către vîrfurile piramidei popularității

celui mai răspîdit instrument de cultură și informație, înseamnă pentru cariera actorului un adevărat pact cu diavolul. Mulți dintre aceștia, înainte de a ajunge idoli internaționali, erau reputați actori de teatru sau experimentați actori de cinema. A fost însă deajuns ca ei să semneze pactul îndrăcit, pentru ca în schimbul succesului la scara milioane-lor de privitori, să li se impună, pe viață, un alter-ego.

Roger Moore a debutat pe scenele londoneze, a fost partenerul lui Liz Taylor, a jucat mult pentru televiziunea americană, a fost «Ivan-

hoe», a mai făcut cîteva filme la Elstree, totuși el este și va rămîne, atîta timp cît va trăi, eroul unui singur personaj: Sfîntul. Atunci cînd a semnat pactul cu diavolul, a acceptat, fără să știe, acest rol pe viață. Într-adevăr nimeni nu-l va striga pe Roger Moore cu numele de Gary Fenn, agentul de publicitate, și el detectiv de ocazie, pe care-l interpretează acum la Elstree, în schimb chipul său va fi încununat întotdeauna, atunci cînd copiii îl desenează cu cretă pe asfalt, de aureola-simbol. Roger Moore este departe de a fi singura victimă. Așa s-a

George Mihăiță, George Constantin și Vladimir Găitan, eroii «Urmăririi».





Nenumărate roluri și parteneri nu au șters amintirea lui Richard Kimble

întîmplat cu toți ceilalți. Dulcea, fermecătoarea tiranie a publicului acționează fără drept de apel și ea nu dă nimic fără să primească totul.

David Janssen — fiul actriței Beatrice Dalton, una din frumoasele trupei Ziegfeld — și-a petrecut copilăria pe platourile Hollywoodiene. Ca și alți copii de actori, a făcut figurație și a interpretat chiar câteva roluri, printre care și pe fratele mai mic al lui Tarzan-Weissmüller. Cînd hotărăște să se dedice cu adevărat profesiunii de actor, Janssen urmează cursuri de artă dramatică, se stabilește la Hollywood și roluri de prestigiu nu înțirzie să-i confirme alegerea. Totul pînă într-o zi. O zi în care acceptă să-și împrumute personalitatea doctorului Kimble. Pactul era semnat. David Janssen a devenit Richard Kimble, dar nu numai pentru 200 de episoade. Evadatul îl va urmări neobosit și pe Janssen. Iată de ce actorul american refuză astăzi tele-foiletoanele ce i se propun, concentrîndu-se cu încăpăținare numai pe cinema.

Nu mai puțin confratele său, cruciatul dreptății de la răsaritul Europei, căpitanul Kloss, a adus popularitate dar și aceeași fatidică servitute pentru Stanislas Mikulsky.

Un sondaj făcut în Franța după primele două episoade cu «Forsyte Saga» indicau un procent de 76 în favoarea serialului britanic. După cel de al 3-lea episod procentul crescuse la 85. Probabil, dacă s-ar fi făcut un ultim prebiscit după ce colecția de tablouri ale lui Soames Forsyte a pierit în flăcări, s-ar fi obținut unanimitatea. Într-adevăr cele 1 500 pagini ale scenariului, cu nu mai puțin de 500 000 de cuvinte, cele 950 de roluri cu cei 80 de tehnicieni care au început bătălia cea mare a televiziunii B.B.C.-ului la 10 iunie 1966, au cîștigat, și nu numai în Franța, adeviziunea totală a unui public care, printr-un serial de televiziune



Idolul-detectiv: Simon Templar

poate cunoaște și judeca mai bine epoca victoriană, poate înțelege resorturile unei societăți care a vrut să lupte împotriva ideii însăși de evoluție. Printre cele 950 de roluri, cel puțin 30 erau interpretate de actori de teatru de primă mărime. Ei ar fi rămas însă anonimi pentru milioanele de spectatori dacă nu și-ar fi legat soarta de puternica dinastie Forsyte, dacă nu ar fi început ofensiva celebrității, organizați într-un clan.

Eric Porter, unul dintre primii actori ai teatrului shak-

pearian englez a rămas pentru noi taciturnul și nefericitul Soames Forsyte; Irene Dawn Porter va fi întotdeauna cuceritoarea Irene; Susan Hampshire nu va fi niciodată o alta decît candida și frivolă Fleur; astfel toți eroii lui Galsworthy și-au pus abia astăzi, la 50 de ani după apariția romanului, amprenta pe chipul celor ce i-au interpretat.

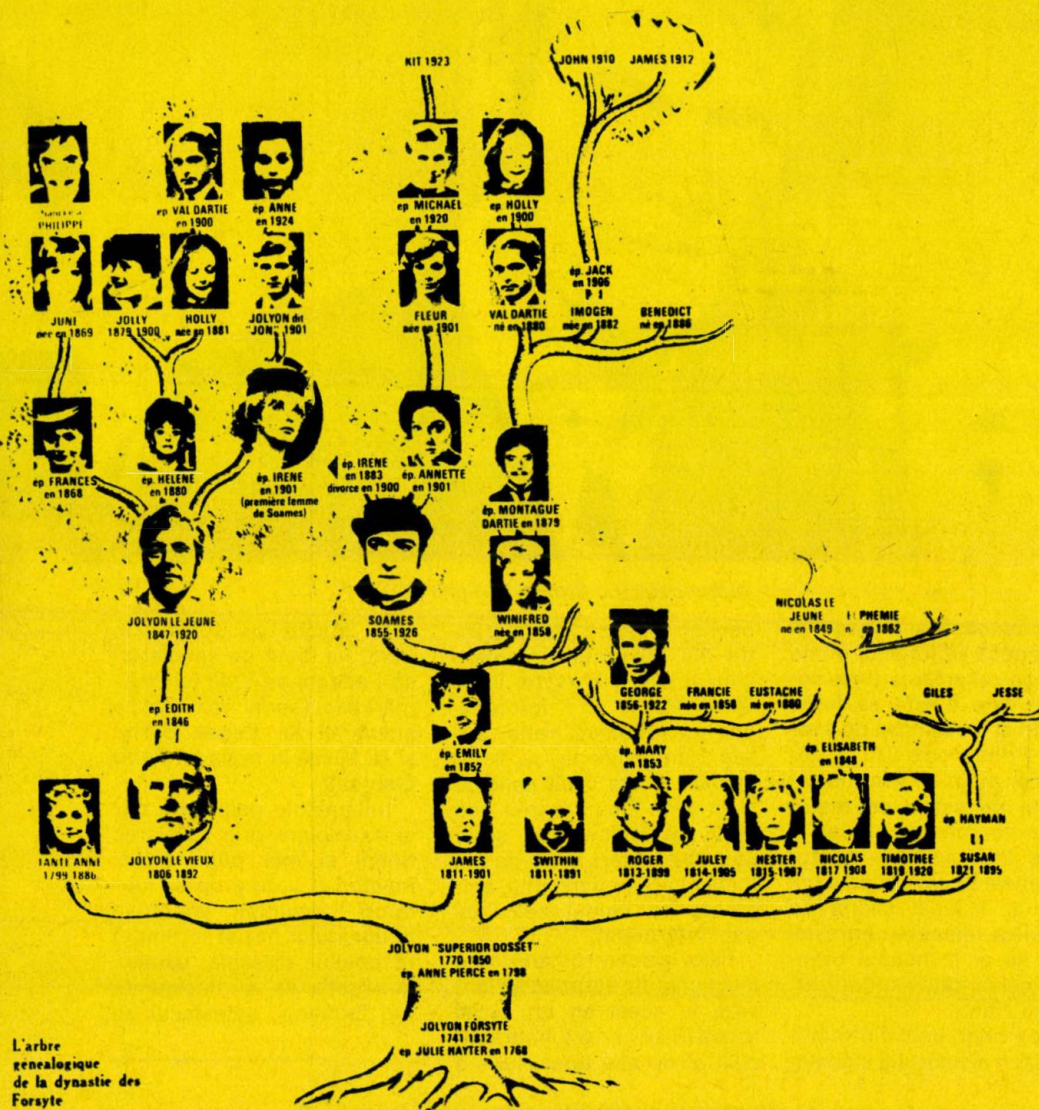
Televiziunea română ne-a făcut plăcuta surpriză să lanseze în acest an un serial care a făcut carieră, (este solicitat și de alte televiziuni) a

fost urmărit cu sufletul la gură, i-a făcut pe spectatori să-i adopte pe eroii lui: «Urmărirea» (serial realizat pe scenariul lui Eugen Barbu și N. Mihail în regia lui Radu Gabrea).

Întîmplările palpitate dar și exemplare prin care trec tinerii și mai puțin tinerii membri ai unui grup de luptători comuniști împotriva ocupantului nazist în timpul războiului, dîrzenia, curajul, abnegația ca și inteligența lor, farmecul, amestecul de

Un cruciat al dreptății: Căpitanul Kloss





Arborele genealogic al familiei Forsythe

umor și fermitate, de cutezanță și previziune au impus o galerie de personaje devenite foarte familiare. George Constantin, George Mihăiță, Vladimir Găitan, ca să nu vorbim de întreaga distribuție a acestui serial, au devenit pentru telespectatorii noștri eroii preferați, actorii preferați, serialul însuși a cunoscut un asemenea succes încît solicitarea reluării lui nu mai este expresia unor voci izolate, ci o cerință generală. Aceasta a determinat televiziunea română să treacă la realizarea și a altor seriale,

pentru că, într-un fel, serialul TV este una din dimensiunile televiziunii însăși, cu toate eforturile pe care le presupune realizarea sa, cu toate «tributurile» pe care le plătesc uneori actorii care se văd «înscrisi» în biografia unui singur personaj sau, cum preferă ei să spună, nu fără o anume teamă, de a se vedea trecuți pe «emploi»-uri.

Doi centra unu

Două dintre cele mai populare seriale de televiziune au

fost obligate să ne propună, la un anume interval, doi actori contra un singur personaj. Moartea lui Bernard Noël a pus pe autorul Georges Neveux și pe regizorul Marcel Bluwal la grea încercare. Vidocq fusese difuzat în multe alte țări europene, câștigând sufragiile unui public care urmărea serialul în nu mai puțin de 30 limbi diferite. Succesul său s-a imprimat în mintea și pe retina spectatorului prin Bernard Noël. Succesorul ales, Claude Brasseur, unul dintre popularii actori ai Franței, cu o expe-

riență de 17 ani în teatru și de 6 ani în cinema încearcă acum acest duel postum.

Tot așa Mr. Steed (să amintim că Patrick Macnee, pe numele său adevărat, are o carieră pe scenă londoneză de 25 de ani, a făcut nenumărate turnee printre care cu compania Old Vic în Statele Unite, Canada, și a început să lucreze pentru televiziune din 1950) a avut în viața sa de răzbnător două parteneri, pe Emma Peel și Tara King.

Înainte să devină o televiziune, Diana Rigg era o



Celebritatea clanului Forsythe

reputată interpretă shakespeareiană. Helena în «Visul unei nopți de vară», Adriana în «Comedia erorilor», Cordelia în «Regele Lear», ca și roluri în piese de Giraudoux sau Becket o consacraseră printre primele actrițe ale teatrului britanic. Când accepta rolul tinerei văduve, care se îmbracă ultramodern, Diana Rigg nu-și lua numai riscul unei posibile fracturi, dar și pe cel al unui act de deces al personalității sale în favoarea strălucitoarei Emma Peel. Totuși Diana Rigg a scăpat de amîndouă. De în-

dată ce a renunțat la contractul cu televiziunea, pentru că: «nu vreau să mi se lipească eticheta unei categorii de roluri», ea s-a bucurat de o nouă atenție din partea teatrului și a criticii, și succesul Violei din «Noaptea regilor» a relansat-o pe orbita teatrului.

Soarta urmașei sale, Linda Thorson, a fost cu mult mai aspră. Tara King a cucerit în ochii spectatorilor mai greu dreptul de parteneră a lui Mr. Steed. Ea era intrusa. Odată acceptată însă, Tara King se răzbună pe inter-

preta sa, înghețînd-o în tiparele acestui nou James Bond feminin. După epuizarea serialului, Linda Thorson, omologată definitiv în categoria vampelor-atlete, găsește porțile studiourilor închise și toate rolurile îi sînt refuzate. Cei 5 km pe care îi aleargă zilnic în Regent Park, pentru a-și menține silueta, nu o pot ajuta să evadeze din prizonieratul unei anume celebrități.

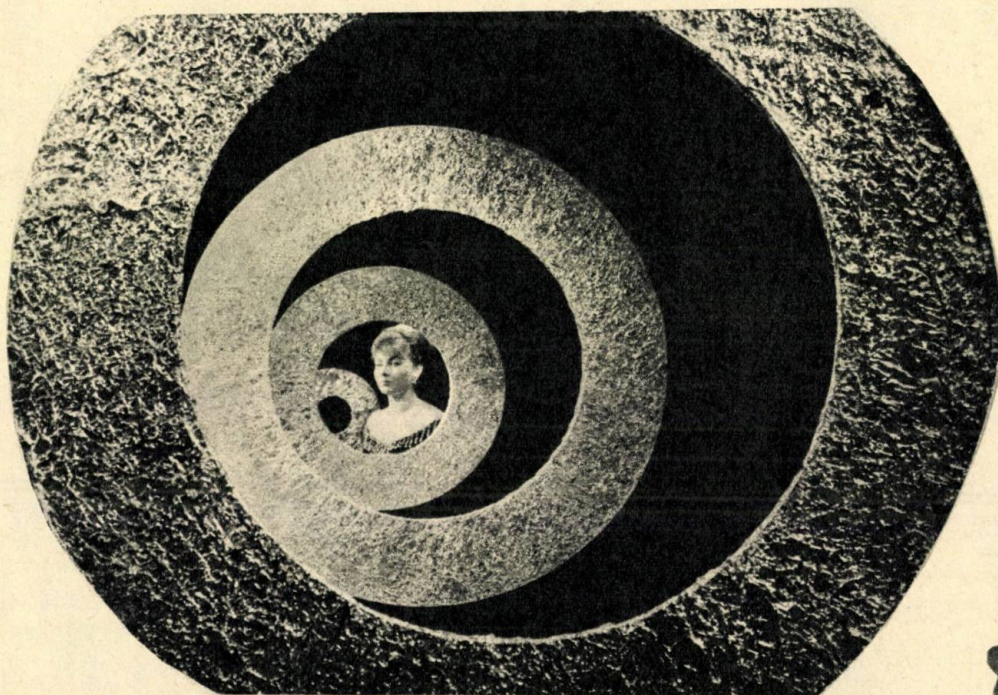
*

Sîntem la sfîrșitul primului an al deceniului 8. Ofensiva

televiziunii cucerește necruțător noi dimensiuni în viața socială. Multiplicitatea programelor, perfecționarea sistemelor color, cadența sporită a emisiunilor internaționale preluate și retransmise prin sateliți asigură vedetei de televiziune o mereu crescîndă circulație. Mîine, cînd alte 200 000 000 de butoane de televizor se vor răsuci și ecranul se va lumina, noi telespectatorii vor căuta cu privirea tot un căpitan Kloss, tot un Simon Templar.

Adina DARIAN

6 camere de



Alexandru Bocăneș:

- 200 de emisiuni
- 100 de filme cu o durată medie de 25 minute
- Debut TV ca regizor de teatru («Hecubæ»)
- Într-o zi un coleg e absent
- Îl înlocuiește pentru parada instrumentelor
- «Harpa»
- A fost prima emisiune muzicală (1965)...

jurnal
de
regizor



A fost odată ca niciodată...
un actor.

...
Visez altceva...
Începutul nu-mi place.
Șterg această frază...

...
Într-o zi bat la poarta Te-
leviziunii.

...
Nimeni nu-mi răspunde.
Perseverez.
Iată, apare o veche cunoș-
tință:

— Bună ziua, domnule pro-
fesor.

— Nu intri?
— Nu știu pe unde.
— ...pe poartă.
— Vă mulțumesc.

...
În fața mea se așterne un
ținut perfect necunoscut.
Aparate, fire, butoane,
oameni.
Acum fac parte și eu dintre
ei.

luat vederea

Primul șoc se anihilează prin următorul.

...

Hecuba vă așteaptă la camera 1.

Mi se pare foarte departe. Aș fi vrut s-o văd mai aproape. La camera 2 o văd întreagă. Îi văd miinile, picioarele. Parcă spune ceva. La camera 3 îi văd chipul perfect, se întoarce și pleacă. Unde? Da, văd la camera 1.

...

Astfel a început jocul cu camerele de luat vederea.

Peste câteva zile mă prezentam la întâlnirea cu Myrthil și Cloë și apoi cu... ceilalți.

...

Alerg ca un nebun peste tot. Încerc să aflu.

...

Într-o zi m-am «împiedicat» de o harpă și am «căzut». M-am lovit atât de rău încât nu mi-a trecut nici acum.

Și cred că n-am să mă mai vindec niciodată.

...

Un ținut necunoscut. Oameni, aparate, fire, butoane. Încerc să descopăr, să aflu.

...

Primul șoc se anihilează prin următorul.

...

3 Pittiș x 3 Tufaru





Actori pentru televiziune



Balet pentru televiziune



Muzică pentru televiziune

Meseria de regizor de televiziune?

Cred că există. Trebuie să lucrezi mult, foarte mult, să poți să-ți dai seama tu sau alții, dacă poți s-o faci.

Bineînțeles, televiziunea are un specific al ei care, dacă nu-l descoperi, ți se va părea întotdeauna un hibrid între teatru și film, ceea ce nu e real și nici nu te poate mulțumi.

Niciodată pe ecranul televizorului nu vor intra șapte cai. Proporțiile sînt altele.

Atmosfera de vizionare este cu totul alta. Brutalizarea spectatorului este necesară pentru a-l scoate din inerția papucilor și a halatului.

O emisiune reprezintă un strop dintr-o mare imensă. Iată un real handicap.

Camera de filmat nu e un obiect inert interpus între mine și ceea ce vreau să arăt.

Lucrează exact cum lucrează ochiul. Se apropie. Se depărtează. Privește fix. Sau în mișcare.

Am încercat să exclud decorul pentru a nu falsifica ideea, momentul prezentat.

Cum cred că există meseria de regizor pentru televiziune, cred că trebuie să existe și actori pentru televiziune, balet pentru televiziune, muzică pentru televiziune...

Și există.

Așa am ajuns la concluzia că este neapărat necesar a-ți forma o echipă, un nucleu inițial, pentru ca apoi să-l poți extinde.

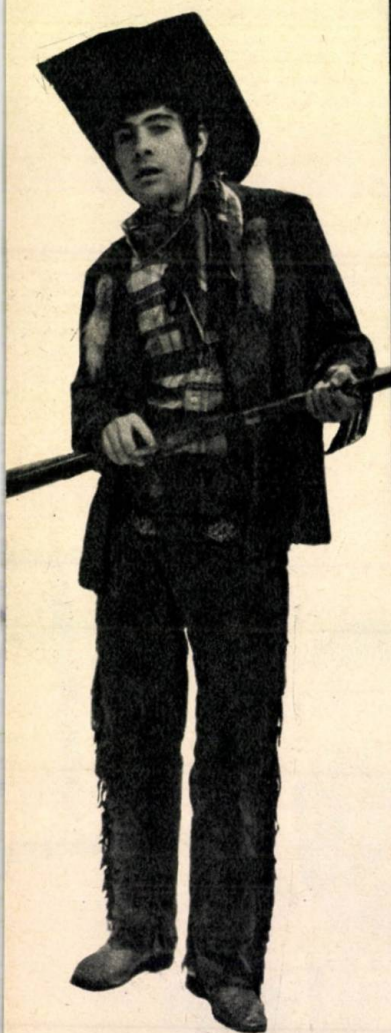
Toate astea din dorința de a nu pleca mereu de la punctul zero!

Așa s-a creat legătura pe platou între Pittiș, Tufaru, Anda, Danovschi, Cornel Patrichi. Așa s-a creat o echipă de lucru: Ovidiu Dumitru, Mircea Gherghinescu și Alexandra Dorobanțu.



Iluzie optică TV
Umbrelele lui Gică Petrescu



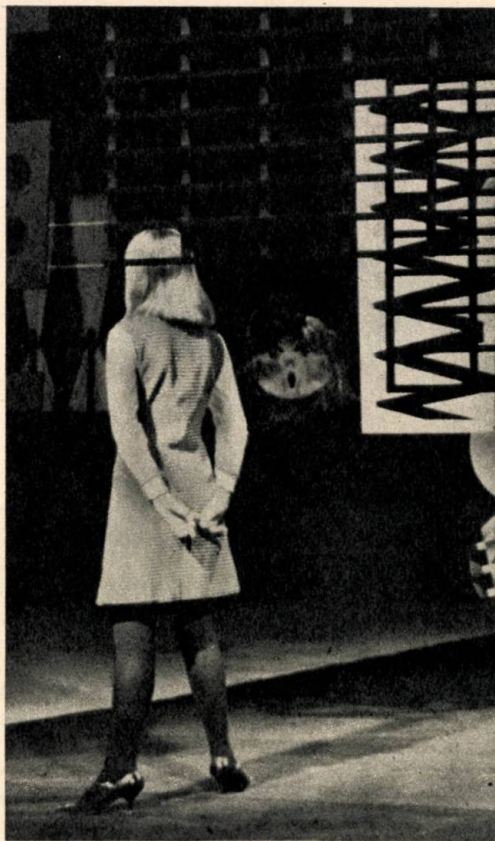


Suport muzical
Suport coregrafic





Ritmul...
...spațiul...



...muzica...
...textul



Îmi place muzica.

Suportul muzical mi se pare cel mai potrivit catalizator pentru exprimarea *ideilor*.

Orice idee devine mai penetrabilă, se echilibrează mai bine în contextul unui suport ritmic.

... Genul «ușor», ca termen, e atât de depășit ca și normele din '46. Cîntecul și ideea lui pot spune în cîteva minute ceea ce o piesă de teatru sau un roman o fac pe un număr de zeci de pagini.

Conciziunea corespunde mai bine densității vieții de azi.

Ritmul vieții noastre corespunde perfect cu ritmul muzical.

... Muzica reprezintă un buletin de știri.

E un mod de a vorbi.

Și niciodată ce vorbim azi nu vorbim miine. Despre ce vorbim azi nu mai vorbim miine. «Perlele» rămîn, restul zboară.

... Expresia vizuală a muzicii trebuie să meargă în pas cu ea. Dacă experiența op, pop corespundea muzicii în urmă cu 10 ani, muzica actuală ar avea corespondent în haosul unei stranii combinații pe care o întîlnim și pe stradă și în moda cotidiană.

«Haosul» a pulverizat geometriile.

... Am ales muzica și pentru că îmi place să fac o construcție de la prima cărămidă pînă la ultima. Îmi concep singur totul, de la ideea la scenariul literar, de la decupaj la montaj, unde și zecimea de secundă contează.

... Realitatea este cu mult prea complexă pentru a o putea închide în două ore de spectacol fără a o reduce la schemă. De aceea prefer posibilitatea de a reprezenta o *idee*, dar pe care s-o poți epuiza în spațiul și timpul unui singur spectacol.

Alexandru BOCĂNEȚ

televiziunea

*Ce este sau ce nu este
televiziunea
putem discuta.
Ce va fi trebuie să ne imaginăm*

Viitorul televiziunii? Televiziunea viitorului? Așa dintr-o dată! Fără nimic despre trecut? Fără un cuvânt despre prezent?

Fără!

Cum s-ar putea vorbi despre un trecut care însușește ceva mai mult de două decenii? Se poate spune ceva definitiv despre un prezent care devine instantaneu tre-

cut? Iată, în 1960, la alegerile, prezidențiale americane, alegerea lui John Kennedy, televiziunea europeană, pe atunci foarte tânără, a trebuit să se bizuie complet pe radio pentru toate știrile sale. În alegerile din 1964 exista deja un satelit pentru transmisii tv. Dar acesta era vizibil la orizont numai un anumit timp. Asta însemna că fotografiile

președintelui Johnson puteau fi văzute doar 12 minute, la ora 3,18 dimineața (GMT). Patru ani mai târziu toți europenii aveau posibilitatea să asiste la disputa prezidențială în același timp cu locuitorii SUA. În plus, emisiunea era în culori. Un salt în numai 10 ani!

Înainte de a vorbi despre trecutul, despre prezentul sau despre viitorul televiziunii n-ar fi mai bine, înainte de toate, să știm ce este televiziunea? Chiar, ce este televiziunea?

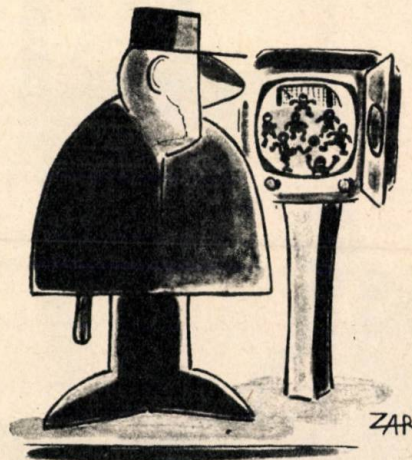
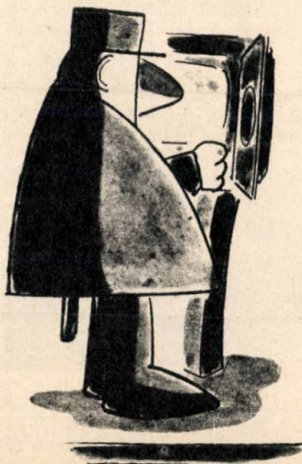
La întrebarea de mai sus, nu puțini sînt oamenii, firește dintre cei pricepuți, puși în încurcătură.

Televiziunea este...

Televiziunea este... ea este...
ăăă este... este... Ce? Sociolo-

gii dau din colț în colț, psihologii transpiră... Ce? Bine, măcar spuneți-ne care este caracteristica televiziunii? Ziaristică? Ceva este! Divertisment? Și divertisment! Spectacol? Oarecum! Dar dacă are dreptate unul care, mai zilele trecute, a afirmat ritos că televiziunea este «noua literatură a epocii noastre»? N-ar fi exclus să aibă dreptate!

Și ce au de spus în această chestiune specialiștii în mass-media? Mass-media? Păi sigur că da, era așa de simplu, televiziunea este în primul rînd un mass media. Da? Da! Și mass media ce e? Să ne uităm în dicționar: «MASS COMMUNICATIONS MEDIA (prescurtat mass media), termen anglo-saxon, devenit internațional care desemnează totalitatea mijloacelor tehnice de comunicare



(din «Jours de France»)

viitorului

în masă a informațiilor (poștă, telegraf, telefon, televiziune, cinema, publicații etc.) Are o aplicare din ce în ce mai intensă și în învățămînt (radio televiziunea, cinematografia școlară). Contribuția acestor mijloace este în genere pozitivă, dar, dacă nu se sprijină pe efortul activ al insului spre cultură, pe studiul cărților, generează primejdia limitării la cunoștințe superficiale de nivel elementar și mediu, la o cultură standard». (**Mic dicționar filozofic**, Edit. politică, 1969)

Deci televiziunea este deopotrivă și ziaristică și divertisment și spectacol. Da, ea e cîte ceva din toate astea. În orice caz, e de subliniat «marea valoare a televiziunii ca mijloc de răspîndire a informațiilor, educației și distracției», ordinea nu e întot-

deauna respectată. Așadar televiziunea, considerată aproape un lux la început, a devenit

un indice chiar în stare să exprime gradul de civilizație al unei societăți.

*Sociologii îi caută o definiție.
Esteticienii îi caută legile,
în timp ce televiziunea
face salturi epocale*

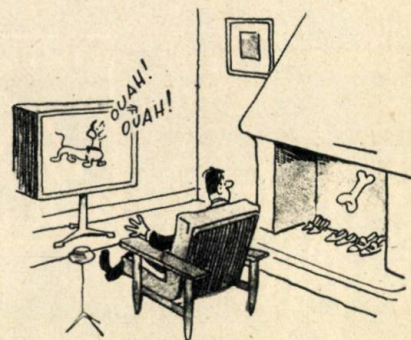
într-un timp destul de scurt un obiect de uz curent, o componentă a nivelului de trai, un factor de civilizație,

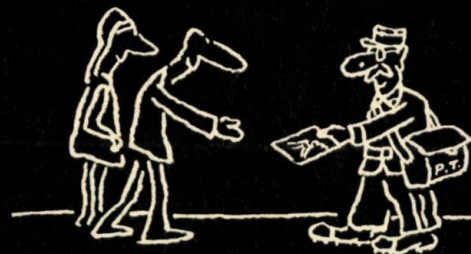
Televiziunea e un monstru

Ba chiar că e un căpcaun. După ce că lucrează cu mij-

loacele filmului, vrea să-l și desființeze. Spectatorul e comod, din fire, grozav îi mai place să vadă ce se mai întîmplă prin lumea asta mare to-lănit în fotoliul lui preferat, cu halatul lui preferat, în papucii lui preferați. Nu se mai duce la cinematograf, la stadion, la concert, la teatru, nu mai citește cărți. Ce-i trebuie? Nu le are pe toate astea la televizor și încă atît de bine amestecate și mai ales mestecate?

Ce mai, cinematograful a murit, trăiască televiziunea! Oare? La început desigur a fost alarma. Nu se putea altfel. Cinematografele se goleau, teatrele, sălile de concert, studiourile așîderea. Marii producători de film au fost oarecum descumpăniți. Numai pentru o clipă. Și au început să contracareze. Au





născocit ecranul lat, ecranul panoramic, circorama, au pus banii la bătaie și au realizat filme de mare montare, au exploatat cu inteligență avantajele imaginii în culori, au introdus sunetul stereofonic. Toate acestea, mai puțin culoarea și stereofonia, erau și sînt încă inaccesibile micului ecran.

Totuși televiziunea cîștiga teren. Cinematograful a contraatacat din nou, punînd embargo pe difuzarea la televiziune a filmelor destinate marilor ecran. Un tel de embargo. La sume foarte mari ceda totuși. Cu banii încasați producătorii și-au permis astfel să porceadă nu numai la inovații tehnice, ci și la o foarte serioasă schimbare de optică, de structură, de direcție. Filmul a devenit mai ofensiv, mai angajat în viața contemporană. Treaba asta a obligat televiziunea să producă propriile sale filme, obținînd succese de netăgăduit. Dar filmul costă, costă foarte mult. Și un

film de televiziune se transmite o singură dată, cel mult de două ori. Și cheltuielile se recuperează foarte greu. Pentru că nu toate filmele tv. au succes, deci pot fi comercializate. Și atunci? Și atunci studiourile de televiziune au închiriat platourile marilor case de filme, sau le-au comandat filme, sau pur și simplu au propus realizarea de coproducții, cheltuielile fiind suportate în mod egal, iar veniturile împărțite la fel. Și astfel televiziunea n-a reușit să înghită cinematograful așa cum nici acesta nu a reușit, la vremea sa, să înlăture teatrul.

În cele din urmă, nici radioul n-a fost înlăturat de televiziune. Oricum, un aparat de radio e încă mai accesibil, ca preț, decît un televizor, mult mai puțin pretențios ș.a.m.d. Și tot așa nici presa nu a putut fi înlocuită de televiziune. Desigur, televiziunea poate prezenta cele mai senzaționale evenimente la scurt

timp de la consumarea lor și, nu o dată, chiar în momentul desfășurării lor. Să ne gîdim numai la epocalul prim pas al omului pe lună urmărit cu încordare de aproape jumătate din locuitorii planetei noastre. În privința rapidității, televiziunea a luat-o înaintea presei. Dar tocmai rapiditatea și continua succesiune audio-vizuală a micului ecran lasă prea puțin timp telespectatorului pentru ca acesta să poată realiza complexitatea, importanța celor văzute. Telespectatorul e pasiv, el preia totul cu același interes sau aceeași indiferență: salvarea echipajului de pe Apollo-13, campionatul mondial de fotbal, filme cu Greta Garbo, curse de măgari, imagini de război ș.a.m.d.

Dar telespectatorul?

Nimic. Atît numai că era foarte, foarte mulțumit, Cel care trăia în marile aglomerații urbane și era dornic de

evadare avea prilejul s-o facă. O dată cu isprăvirea muncii cotidiene, iată-l singur, instalat comod, destins, relaxat, numai el, cu soția, cu copilul, și toți trăind sub vraja perfidă a dreptunghiului magic. Alături, vecinul său făcea la fel și nici nu le păsa unul de altul. Numai că într-o bună zi, singurătatea s-a generalizat prea de tot, telespectatorul a început să nu-i mai pese nici de soția lui, acesteia nu-i mai păsa de el și nici de copil, copilului nu-i mai păsa de amîndoi. Și uite așa, nepăsarea devine generală, singurătatea totală. Și uite așa...

Art Buchwald se sperie

Și cînd Art Buchwald se sperie, el ride, adică povestește cu malițiozitate. Cică, odată, up tip din New York a avut într-o seară revelația familiei sale, care se schimbase mult față de cum o știa el. Nevastă-sa se mai îngrășase, copiii crescuseră mult,





ba unul făcuse chiar armata, se însurase și-i dăruise un nepot. Ei bine, el n-ar fi aflat niciodată toate astea dacă o pană de curent n-ar fi întrerupt obișnuitele emisiuni de televiziune. Altădată, zice tot Art Buchwald, unui tip din Texas îi era imposibil să se ducă să se împace cu nevastă-sa, care nu se știe de ce își luase lumea în cap, deoarece mereu, dar mereu avea ceva de văzut la televizor.

Art Buchwald dă toate asigurările că aceste întâmplări sînt reale, sau aproape reale, ceea ce e la fel de îngrijorător. Dar toate asigurările lui Art Buchwald sînt asigurări de urmărit, și ele sînt oarecum întrecute cu mult de o scenetă prezentată chiar de un post de televiziune.

O scenetă macabră...

a fost prezentată de televiziunea italiană. Un tip nu trăia decît pentru televizor

și prin televizor. De cum venea acasă se așeza în fața micului ecran și nu se mișca de acolo pînă la închiderea

tuoasă, dar oricît de virtuoasă ar fi fost, tot o bătea gîndul să-și înșele bărbatul telemaniac. Și o și face. Dar cu vir-

nu vede nimic altceva decît televizorul. «Celălalt» e înnebunit, au loc scene dintre cele mai groțesti, dar ea îl liniștește. În fine, o ultimă sărutare și ușa se închide sincron cu butonul care închide televizorul. Ei, dragul meu, cum a fost? Vai ce programe cretine, știi, nici nu merită să te uiți.

Asta le-a întrecut pe toate, era evident că micul monstru arunca fără rușine o piatră în grădina tuturor criticilor săi.

T.V. este atotputernică

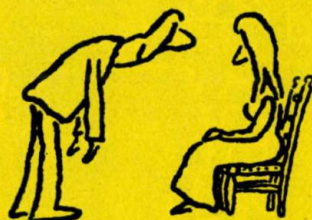
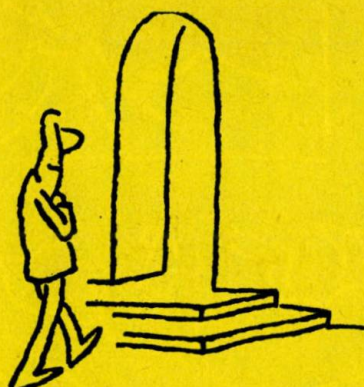
Ce are televiziunea că atrage atîtea milioane de telespectatori în fiecare seară, în toate serile? Ce o face atît de larg populară și discutată cu atîta patimă? Reprezintă o forță, dublă, să zicem. Ea oferă o cronică variată a tuturor evenimentelor sociale, politice, culturale, artistice, sportive, etc., și asigură trans-

*Atacului micului ecran,
cinematograful
i-a răspuns
cu ecrane panoramice.*

emisiunii. Vedeau tot: povești pentru copii, teleturnaje, transmisii sportive, concerte, filme, pauze, reclame, tot. Firește, nevastă-sa era o vir-

tuozitate. Ea nu vrea să intre în gura lumii. Drept care își dă întâlnire cu «celălalt» chiar în camera în care soțul privește la televizor, că el tot





miterea unor experiențe. Le oferă pe amândouă în același timp.

Da, susțin unii, dar numai atâta timp cât ea nu devine o divinitate căreia i se sacrifică viața căminului, un sterilizator al conservărilor casnice, un factor de dezagregare a grupului familial. Dimpotrivă, zic alții, televiziunea e un factor reconciliant, cimentează unitatea familiei, alimentează conversațiile zilnice.

Până aici am ajuns? Până aici am ajuns. Atunci nu mai e nimic de făcut.

Dar liniștiți-vă, sar imediat specialiștii, neutri ca întotdeauna. Televiziunea amenință prea puțin să disocieze o familie unită, după cum ea nu poate contribui la restabilirea armoniei într-un cămin în care domnește discordia. Pe scurt, acolo unde televiziunea sterilizează conversațiile, acest lucru se întâmplă pentru că oamenii nu prea

au ce să-și spună.

Contraargumentele sînt brutale de astădată. Se denunță conținutul nociv al unor programe, slabe, vulgare, ba chiar cretinizante, da. Apar acuzații de superficialitate, de trivialitate chiar.

Nu cumva uneori vizionarea se face superficial și trivial? Să-l ajutăm pe telespectator să privească, zic ceilalți. O imagine nu este un limbaj clar și accesibil imediat. Să-l ajutăm să înțeleagă imaginile așa cum îl învățăm să citească o carte. E necesar să combatem analfabetismul imaginii. E de preferat să privești în mod inteligent o emisiune proastă, decît să privești prosteste o emisiune inteligentă.

Televiziunea e nocivă?

Cu cîțiva ani în urmă familiile au putut constata efectele nemaipomenitului «Belfégor». După vizionarea acestei

fantome cu văluri negre, acestei măști cu ochi ficși, a muzeului pustiu, copii și chiar adolescenți duceau cu ei în pat impresii înspăimîntătoare. Coșmarurile din timpul nopții se prelungeau ziua, manifestîndu-se în desene delirante, în jocuri surescitante, în conversații obsedante. Fenomenul de «belfégorizare» nu este nici pe departe unicul. Se citează, tot în Franța, cazul unei fete de 14 ani care, după ce a văzut «Simfonia pastorală», a orbit pentru un timp; cazul unei fete de 15 ani care a trebuit să fie tratată de fobia pe care o încerca față de ceasornicari, după ce a văzut «Notre Dame de Paris».

Și totuși televiziunea a ajuns pînă acolo încît a creat telespectatorilor cele mai neașteptate reflexe pavloviene. Condiționate, adică. Un telespectator american de vîrstă medie și bine antrenat (zilnic circa patru ore în fața televizorului) a fost nevoit să

trăiască pentru o vreme într-o țară europeană. Deși el nu depășea cele 4 ore petrecute la televizor, totuși era de două ori mai obosit. Cauza? În Europa emisiunile nu sînt întrerupte în momentele de maximă tensiune pentru înserarea reclamelor comerciale, așa cum se întâmplă în America. Liniștitul american simțea lipsa acestor reclame, mai bine zis a întreruperilor pe care le înregistra automat și care îi ofereau cîteva clipe de relaxare, de destindere, adică exact timpul pentru a sorbi o înghițitură de cafea sau de whisky, după gust, de a-ți saluta nevasta, pentru a mîngîia copilul sau pisica, după caz.

Telefagia aceasta absolută se transformă repede în telemanie, iar de aici la schizofrenie ce mai e, o nimica toată, un pas. Și pasul a și fost făcut, din nefericire. Tot în America. Oricît de perfectă, televiziunea în culori, se



BAL



știe, nu reușește să reproducă cu fidelitate toate gamele cromatice. Treptat, telespectatorii se obișnuiesc cu nuanțele pe care le oferă televizorul, mai mult sau mai puțin diferite de corespondentul lor real. De aici drame. Reveniți pe stradă, la birou sau în sinul naturii, ei văd că obiectele sînt altfel colorate decît la televizor, culorile naturale li se par artificiale, nefirești. O nouă maladie, un fel de obsesie cromatică, a apărut. Firește, ca la comandă, a apărut și o listă de medici specialiști care nu duc lipsă de clienți.

T.V. are și dușmani

Gurile rele susțin că, la urma urmei, televiziunea a devenit din neatenție propriul ei dușman. Calitatea mediocră a unor programe, emisiunile de-a dreptul slabe, rolul violențelor, crimelor, sexualitatea care au invadat mai ales

televiziunile comerciale, au dus la îndepărtarea unui număr de telespectatori mai exigenți și mai grijulii față de propriul lor timp liber.

besc despre «frumoasele zile de altădată» ale televiziunii!

Pentru o vreme, televizorul a reușit să-l izoleze pe individ în casa lui, cu familia lui, cu

jitului dreptunghi luminos. Merge mai des la cinematograf pentru că acolo mai sînt și alți oameni, se duce mai des la teatru, la concert, pe stadion.

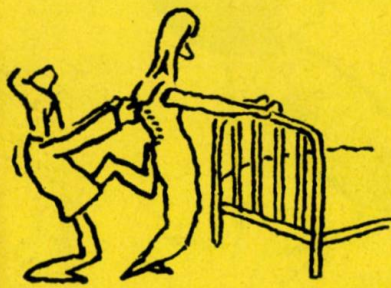
Omul contemporan începe să redescopere natura și chiar asistăm la spectaculoase încercări de împăcare cu ea. El redescoperă cu o uimire aproape copilăroasă sălbatica frumusețe a munților, susurul izvoarelor, miresmele pădurilor, foșnetul lanurilor de secară, calma perindare a norilor, pomii înfloriți și adevăratele culori ale florilor...

Automobilul, alt copil al secolului, a dat și el o neașteptată lovitură micului monstru de altădată. Automobilul a adus cu el moda week-endului. Sfîrșitul săptămînii nu mai înseamnă zile de vîrf pentru televiziune. La sfîrșitul săptămînii orășanul evadează din cetate. Cu mașina noastră, cu rulota noastră, cu cortul nostru, cu barca

*Cel mai popular mijloc
audio-vizual
a răspîndit
singurătatea ascultătorului t.v.*

Apoi televiziunea a devenit o obișnuință și o dată cu lipsa de noutate a scăzut și interesul și puterea de atracție. Adeseori, oamenii vor-

copiii lui. Dar omul e un animal social. Izolarea a început să-l plictisească. Are nevoie de colectivitate. Și, treptat, începe să se sustragă vră-



BOSK

(din «Paris Match»)

noastră, cu bicicleta noastră, chiar pe jos, plecăm. Oricum și oriunde, dar plecăm.

În fine, o lovitură neașteptată a mai primit televiziunea chiar de la unul din instrumentele sale de lucru, înregistrarea magnetică a imaginii, pe benzi sau pe discuri.

În aprilie 1971 la Cannes a avut loc primul Tîrg internațional de program și echipament pentru videocasete și videodiscuri, cu participarea a peste 191 de firme din 16 țări. Între altele, una din cele mai mari firme pentru fabricarea și comercializarea videocasetelor se află sub controlul lui Georges Simenon. Detectivul de birou, părintele lui Maigret, a ghicit în videocasete o adevărată mină de aur. În curînd, la un preț nu prea mare, oricine își va putea cumpăra, înregistrate pe videocasete, filmele preferate, ecranizări după romanele îndrăgite, concertele cu cîntăreții cei mai buni sau cu cei mai în vogă, etc., etc. Și le va putea vedea și asculta ori de cîte ori va avea chef. Și nu peste multă vreme, orice telespectator va putea,

cu ajutorul unui aparat ușor de mînuit, brășat la televizor, să înregistreze el însuși cele mai bune emisiuni ale televiziunii.

Cine spunea că televiziunea e chiar așa de puternică? Iată-o amenințată! Și la urma urmei, a fost ea atît de puternică? Cineva afirma că o limitare foarte importantă a puterii televiziunii stă cu totul în mîinile publicului spectator: puterea de a închide aparatul. A te uita la televizor este, în cele din urmă, un act voluntar.

Ce face televiziunea?

Își strînge rîndurile. Mai conștientă nu de puterea ei; ci de rolul ei în lumea contemporană. Chiar dacă nu a sesizat amploarea pericolelor care o pîndeau, cîte ceva tot a prevăzut. În primul rînd și-a însușit culoarea și încă într-un timp foarte scurt.

Culoarea, iată un element nou, care a resuscitat interesul pentru televiziune. Sînt prea scumpe televizoarele în culori? Da, dar au și început să se ieftinească, pe măsura creșterii producției și desfa-

cerii. Sînt prea delicate, se dereglează ușor. Deficiența a fost deja remediată. Rămîne nerezolvată problema «dominantelor cromatice». La transmiterea filmelor tehnicolor, destinate rețelei cinematografice, predomină culoarea roșie, iar la cele east-mancolor, culoarea albastră. Încercînd să remedieze acest efect, telespectatorii își dereglează aparatele. Dar televiziunea își va crea din ce în ce mai mult propriile sale emisiuni, înregistrate magnetic. Culoarea nu va fi perfectă, dar în orice caz mai aproape de cea naturală.

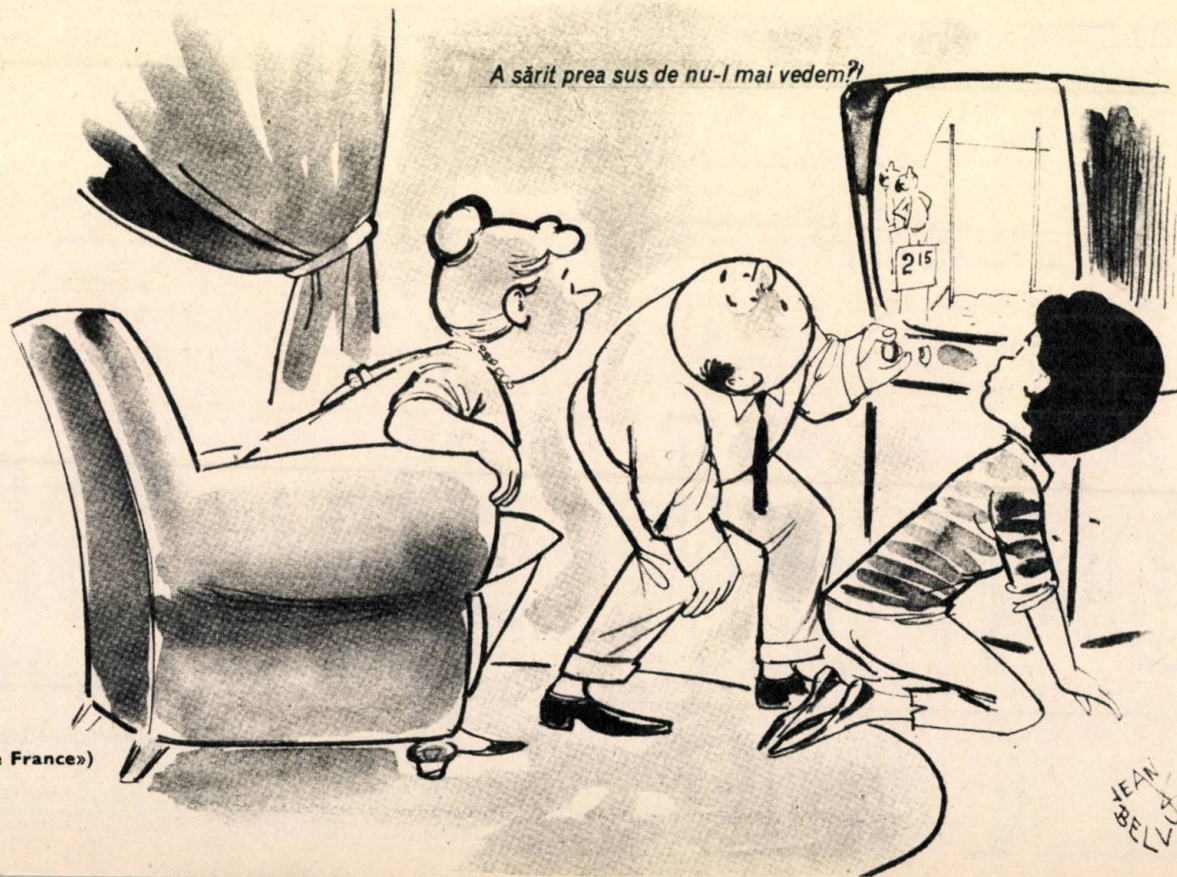
Și iată că se și pune problema sensului social al culorii. În multe țări europene, de exemplu, albul este culoarea purității, verdele este culoarea invidiei, galbenul este culoarea lășității. În schimb, în Pakistan, albul simbolizează doliul, verdele bucuria și galbenul virginitatea. Preferințele pentru o anumită culoare nu sînt limitate la frontierele naționale: albastrul place la toată lumea, în timp ce — statistic vorbind — galbenul e culoarea cea mai puțin iubită. Majoritatea telespec-

tatorilor spun că albastrul e rece și pare mai îndepărtat în cadru, iar roșul e mai cald și apropie imaginea. Obiectele întunecate dau impresia că sînt mai mici și mai grele decît cele luminoase. Astfel s-a ajuns la concluzia că modul în care un telespectator își reglează televizorul color este revelator pentru starea sa fizică și psihică. Astfel o imagine foarte roșie ne descoperă un telespectator cu tendințe afective foarte pronunțate și foarte sigur de el, iar o imagine foarte albastră corespunde unei persoane flegmatice, probabil înclinată spre plăceri gastronomice!!!

Viitorul televiziunii?

Fără îndoială televiziunea este un mass-media dintre cele mai puternice. Dar asta nu înseamnă că le va înlătura pe celelalte. Ea va continua să transmită filme, piese de teatru, emisiuni distractive, meciuri de fotbal, anchete, reportaje, interviuri, etc., fără ca asta să ducă la dispariția presei, cinematografului, radioului, teatrului.

Dar două sînt direcțiile,



mai degrabă atu-urile televiziunii: **informația și educația.**

Și aici va fi, este chiar, imbatabilă.

● Studii și anchete dintre cele mai serioase demonstrează că telejurnalele și buletinele de știri, în primul rând, urmate de emisiunile de politică internă și internațională, întrunesc zilnic cel mai mare număr de telespectatori în majoritatea țărilor europene. Cu o singură obiecție: dezechilibrul dintre partea vorbită și imagine, în favoarea primei.

Așadar, e nevoie de mai multă imagine.

● Nu peste multă vreme întreaga lume va fi vizibilă cu ajutorul a trei sateliți sincronizați. În viitorii doi ani, peste 70 de canale de televiziune din toată lumea vor fi legate de stațiuni terestre capabile să emită și să recepționeze de pe acești sateliți. Vom avea un mod de distribuire a știrilor și a materialelor de ultimă oră foarte rapid, foarte economic. Benzi video vor fi predate calculatoarelor, ca să spunem, așa, ca telegrame vizuale. Și

ceva încă mai semnificativ, un buletin de știri de 30 de minute va fi transmis prin sateliți în mai puțin de 10 secunde.

unele încă necunoscute. De la tinerele state care și-au cucerit recent independența, și care au de remediat grave deficiențe în asigurarea cadre-

lizate, problema învățămîntului prin televiziune stă în atenția guvernelor, partidelor politice, a oamenilor de stat, a conducerii numeroaselor studiouri de televiziune. În multe țări s-au înființat centre naționale de învățămînt prin televiziune care controlează, coordonează și îndrumă activitatea televiziunilor școlare în circuit închis, programele școlare emise de televiziunile naționale sau particulare. Mai mult, emisiunile sînt destinate deopotrivă elevilor, profesorilor, dar și adulților care doresc să-și îmbogățească cunoștințele.

Sînt prevăzute cursuri de limbi internaționale, matematică, automatică, tehnică, electronică, gestiune a întreprinderilor, necesare dobîndirii unei meserii, a unei calificări profesionale, chiar a unei recalcificări.

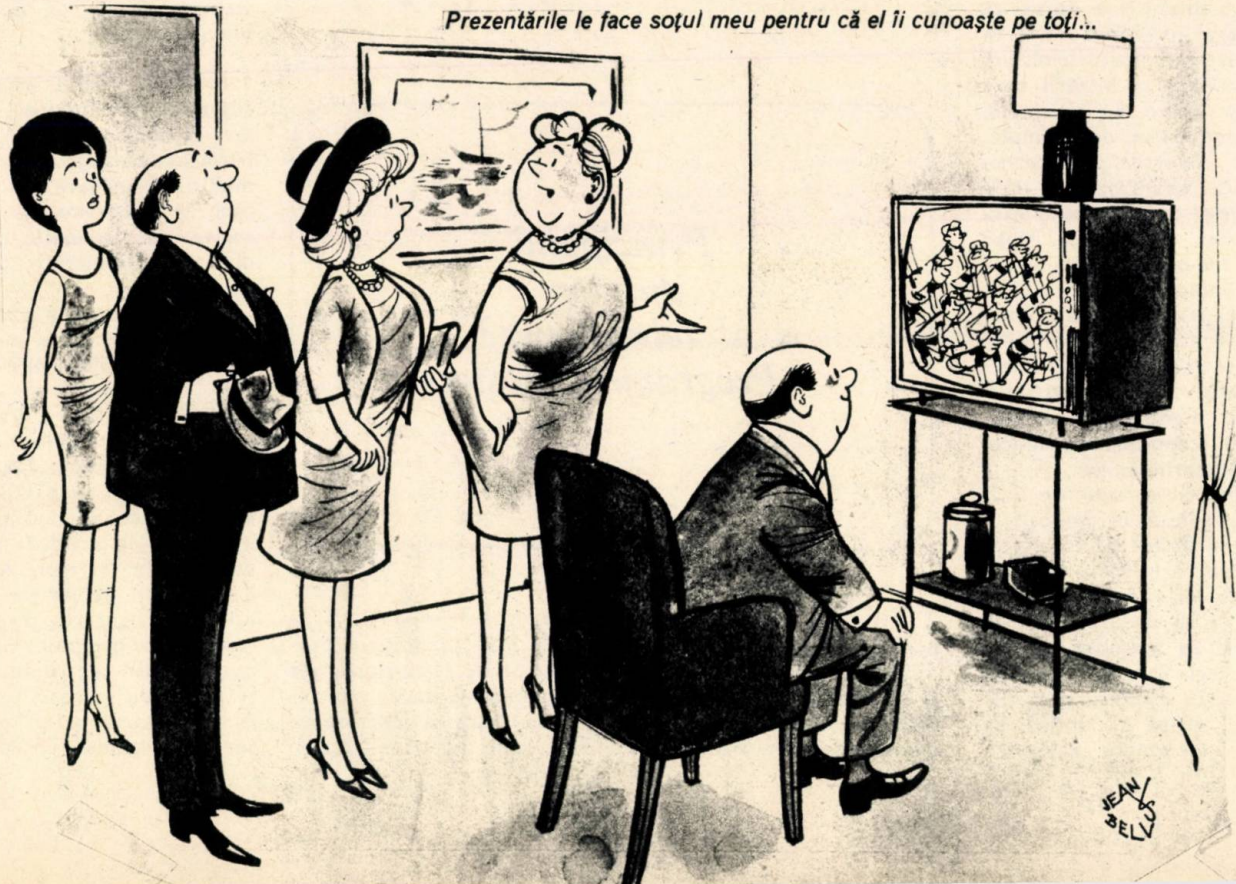
● În această privință Japonia ocupă unul din primele locuri în lume. După șapte ani de studii M.H.K. a realizat proiectul de creare a unei Universități Radio-TV care să prezinte programe de un

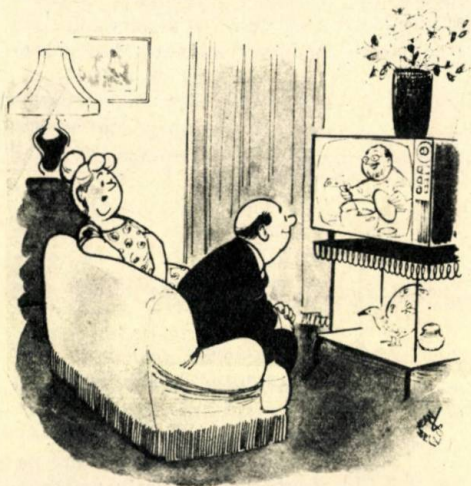
*În timp ce se discută
dacă t.v. e naivă sau nu,
telespectatorului îi creează
reflexe condiționate*

● Cît despre televiziunea ca mijloc de educație și instruire, deși s-au făcut pași foarte mari, posibilitățile ei sînt departe de a fi epuizate.

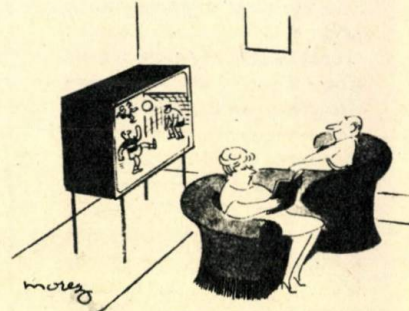
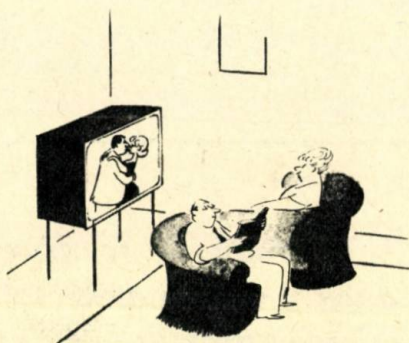
lor de specialiști necesari vieții economice, la care nu o dată se adaugă nevoia lichidării analfabetismului, pînă la țările puternic industria-

Prezentările le face soțul meu pentru că el îi cunoaște pe toți...





Ai să te mulțumești cu un iaurt...



înalt nivel, necesare pentru a ține pasul cu dezvoltarea economică, tehnologică și socială a lumii contemporane. Prima grupă cuprinde programe de nivel universitar, pentru tinerii care doresc să studieze în timp ce sînt în producție. În aceste emisiuni sînt tratate și materii care nu fac parte din cursurile universitare ca, de exemplu, teoria raporturilor internaționale, administrație, mijloacele de comunicare în masă etc. Cea de a doua grupă cuprinde programe științifice și tehnologice (calcul electronic, știință spațială etc.), iar cea de a treia, emisiuni tehnice și profesionale (electricitate, radioteleviziune, desen, mecanică, probleme agrare, stenografie, conducerea întreprinderilor).

Dificultatea, ușor de înlăturat, constă în imposibilitatea verificării felului și gradului în care tele-cursanții și-au însușit cunoștințele predate de la distanță. Tot în Japonia se așteaptă votarea unei legi care să permită elevilor ce au urmat cursurile primei grupe să obțină, în urma unor atente examinări,

o diplomă echivalentă cu cea a altor universități.

Televiziunea viitorului

Greu, aproape imposibil de

redactorului șef al revistei «Science et avenir», Paul Cenzin, despre **Televiziunea anului 2000**. Deci la mai puțin de 30 de ani distanță.

este suprasaturat. În Franța, eterul va fi saturat o dată cu existența a cinci posturi de televiziune.

Singurul mijloc logic de dezvoltare este deci televiziunea distribuită prin cablu, ca telefonul.

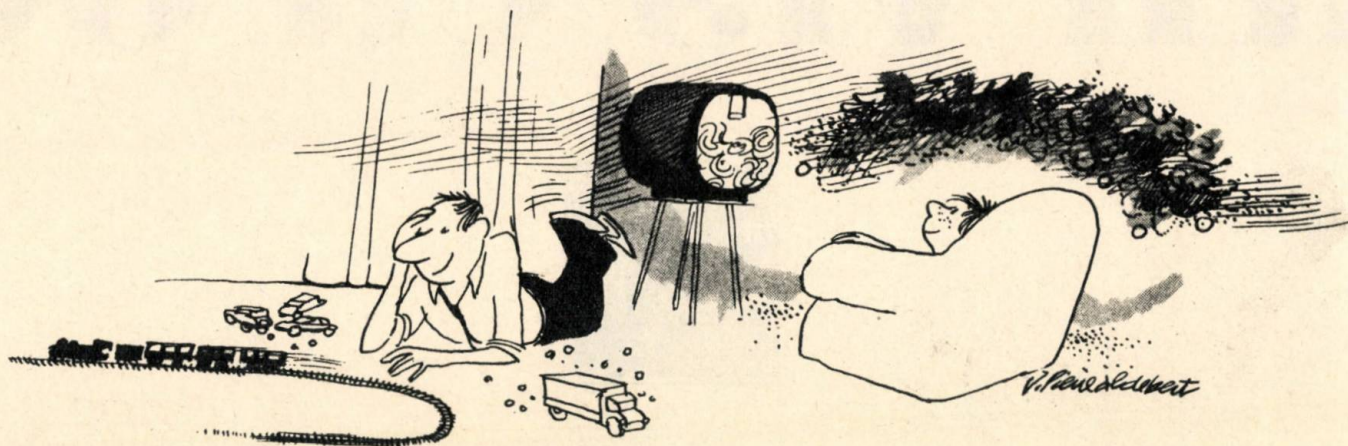
În fond, cablul este un regres în acest domeniu. Numai că el asigură o imagine perfectă și permite să se transmită simultan zece sau douăzeci de programe. În felul acesta nu mai există limite din cauza aglomerării spațiului.

În Statele Unite a și izbucnit un conflict între «negustorii de cabluri» și societățile care transmit emisiunile, bunăoară N.B.C. și C.B.S. Un «negustor de cabluri» și-a asigurat exclusivitatea meciurilor de fotbal, de basket, un altul pe cea a transmiterii meciurilor de box de la Madison Square Garden. Acești distribuitori de imagini, paralel cu asigurarea transmiterii marilor programe americane, au mici centre de unde transmit emisiuni particulare. Astfel fiecare orașel poate avea televiziunea lui locală.

Principalul dușman al televiziunii? Programele mediocre

prevăzut. Chiar și o fantezie ieșită din comun nu ar risca să se aventureze prea mult. Dar, așa, pentru o probă, iată câteva dintre prevederile

În SUA, înmulțirea programelor de televiziune face imposibilă înființarea altor rețele noi care să funcționeze prin unde herțiene. Eterul



(din «Jours de France»)

Aceste cabluri, distribuite ca și cele de telefon, pot conține până la 40 de canale. Deci, chiar dacă un telespectator primește 20 de programe, ceea ce reprezintă un maximum, îi mai rămân 20 de canale disponibile.

Din acest moment putem să visăm. Până în prezent, telespectatorul este pasiv, deoarece TV este un spectacol. Dacă are posibilitatea să aleagă între mai multe sau mai puține programe, aceasta nu schimbă cu nimic situația. Dar cu aceste 20 de canale suplimentare, totul se schimbă. El poate fi brășat la un ordinator care va putea să-i calculeze totul, chiar și impozitele sale. El poate fi brășat la o filmotecă uriașă, care îi va da filmul, piesa de teatru, cartea pe care o va dori; gospodina va putea, fără să-și părăsească fotoliul, să viziteze un mare magazin; ecranul îi va prezenta articolele de care are nevoie și ea va face alegerea.

Toate acestea pot constitui realitatea de mâine căci, din punct de vedere tehnic, sînt realizabile chiar astăzi.

● Se poate concepe chiar că s-ar putea să ne abonăm prin TV la un adevărat ziar, așa cum a și început să se facă în Japonia.

gram precis, pe care-l furnizează un ordinator.

● Sînt în curs cercetări active în ceea ce privește ecranul fixat pe perete, grație

constituirii ecranului. El poate avea chiar dimensiunea unei cărți poștale care se poate ține în buzunar. Dar, evident, interesul este să se obțină ecrane cu dimensiuni mari, care se pot agăța pe perete ca și tablourile. Mai multe firme au și ajuns la rezultate interesante în acest domeniu.

● Mai există și visul mai vechi al televiziunii în relief. Se pare că, dacă ea va exista într-o zi, va rezulta din lucrările inventatorului halografiei, Gabar. Este un domeniu în care s-au făcut progrese în ultimii 10 ani. O halogramă este o fotografie în relief. S-a ajuns chiar la realizarea unor halograme în culori. Din păcate, nu se poate proiecta încă o halogramă. Deci, televiziunea în relief nu este pentru mâine. Dar în lume întreagă laboratoarele lucrează să aducă noi descoperiri.

O surpriză e posibilă, poate apărea chiar mâine, cine știe? Ingeniozitatea omului este fără limite.

Să visăm deci la televiziunea în relief.

De ce să nu visăm?

N.C. MUNTEANU

*Amenințate în ascensiunea lor,
televiziunea ca și cinematograful
au început să-și caute arme;
culoarea e una din ele*

● Fără îndoială învățămîntul va căpăta o altă dimensiune. Nimic mai ușor decît să înveți prin televiziune, telespectatorul cerînd un pro-

fenomenului de electro-luminiscență. Nu mai este necesar filamentul, nici tubul cu vid sau umplut cu gaz rarefiat. O simplă placă de sticlă

un vis cu oc

o istorie
în
capodopere

*Greu a fost începutul :
tentația adevărului
și
tentația fanteziei*

Superproducție și film de idei — «Nașterea unei națiuni»



hii deschisi

Greu a fost începutul. Tentația adevărului și tentația fanteziei. Lumière și Méliès. «Intrarea unui tren în gară» și «Călătoria în imposibil» sînt proaspete, insolite și unice. Au puterea unei superdoze de nitroglicerina așezată la picioarele unui baraj de beton: o explozie și peste oameni s-a prăvălit avalanșa vieții în oglindă, racourci în timp și spațiu. Sînt și ele niște capodopere, neprețuită preistorie de acum 70 de ani. În «muzeul imaginar» Méliès și Lumière au silueta tainică a măștrilor care au decorat peștera de la Altamira.

Un vis secret

Cinematograful, de fapt, n-a existat niciodată. Prezen-

ța sa fizică, platourile, studiourile, scenariștii și proiectoarele sînt doar locul și accesoriile unui cult închinat iluziei pure, ale cărei culmi n-au fost decît mărturii ale visului secret despre înfrîngerea timpului și morții. Istoria cinematografului este deci o incursiune în hățișul de cifruri și metafore ale unei mitologii și jaloanele valorii nu vor putea fi nici obiective și nici bazate pe principii exacte. Ele se vor confunda cu puterea fascinației. Cinematograf — un vis cu ochii deschisi. Multe, cele mai multe, au fost vise ieftine ce s-au ofilit și le-am uitat. Au fost și coșmaruri și tristețea unor stări de veghe. Rareori în noaptea trează a sălilor de proiecție s-au năzărit însă, amețitoare, imagini și un timp cuprins în ele, de neuitat.

Capodopere. Fără chei și argumente. Pătrunderea în inima lor nu era și nu putea fi decît o iute alunecare în inima unui vârtej.

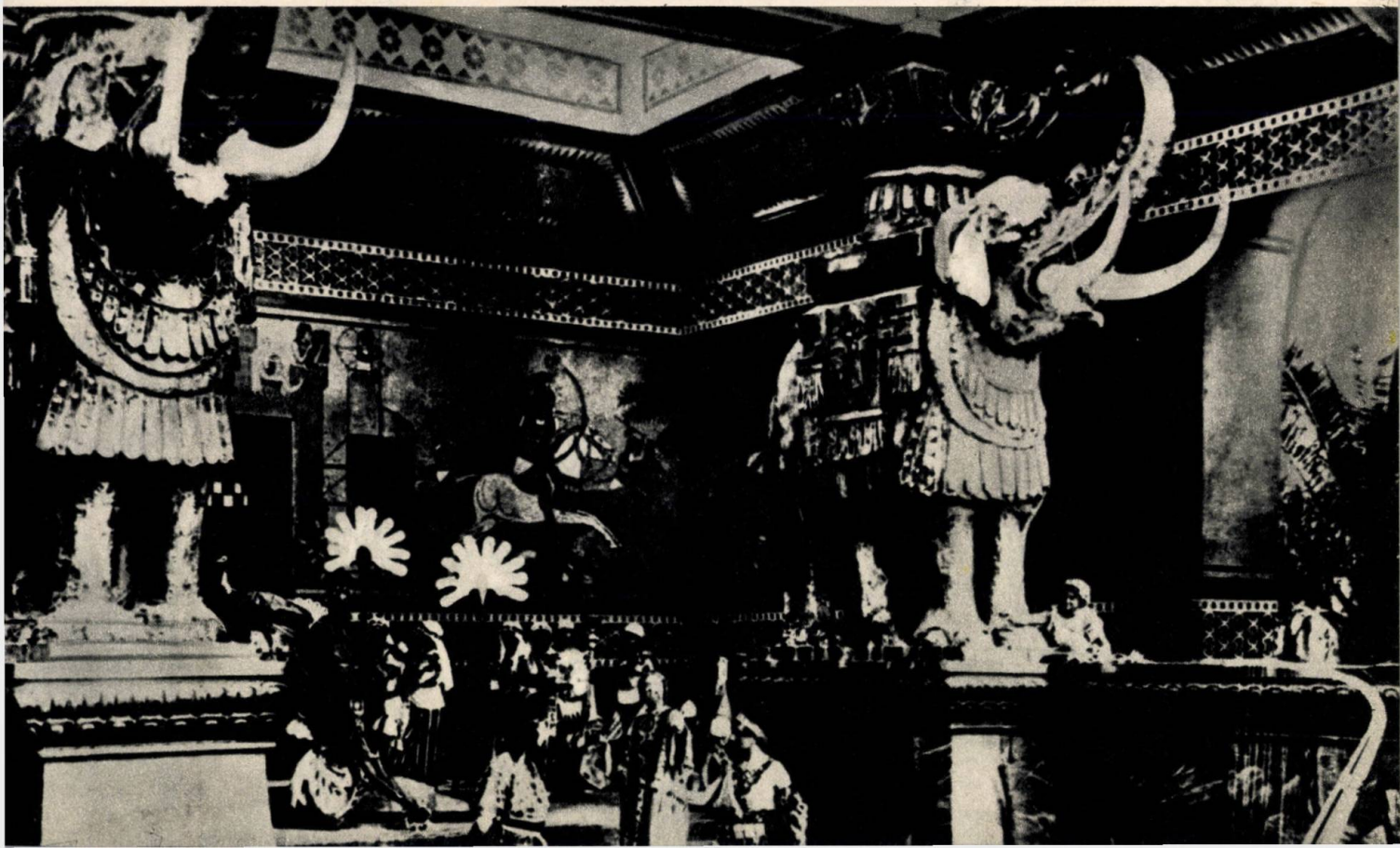
«Arta marilor epoci — scria Elie Faure — e o artă totalitară. Moscheea, pagoda, catedrala exprimă în ansamblul lor marile profunzimi afective și lirice pe care doar entuziasmul mulțimii le poate atinge. Filmul trebuie să fie moscheea, pagoda și catedrala contopite pînă la limitele imprecise ale omenirii vii, moarte sau viitoare, pînă la infinitul telescopic sau microscop al formei și mișcării». În ce spațiu să căutăm dimensiunile capodoperei? Și ce să însemne ele pentru noi, jaloane pe drumul unei evoluții sau virfuri solitare în timpătoare? Împliniri de alchimie sau construcții lim-

pezi ogindite în privire? Cred că Elie Faure le-a situat bine, undeva la limitele imprecise ale omenirii. Nu voi face aici o enumerare de momente, nici o clasificare. Voi trece într-un zbor repede prin amintire. Amintirea unor filme, așa cum nu se uită, mai știu și eu ce întoarcere a capului într-o după-masă verde și vîntoasă, acum vreo zece ani sau mai demult. Iar cele spuse mai sus, sînt ca un fel de scut al fricii de definiții și delimitări.

Nașterea unei arte

D.W. Griffith a fost primul care a reușit să facă din cinema aceea artă care «să stîrnească senzații muzicale care se contopesc în spațiu cu ajutorul senzațiilor vizuale,

«Cabiria» 1914 — străbunica Cinecittei



*Chaplin,
Keaton
și
Stroheim —
genială
trinitate
a epocii mute.*

*Eisenstein,
Dovjenko,
Pudovkin,
un
cinematograf
de forță
vizionară*



America se descoperă pe sine — «Rapacitate» ▲

Poemele unor începuturi — «Crucișată»

care se contopesc în timp» (același Elie Faure). «Năsterea unei națiuni», masivă frescă a unei țări și a unui război, multiplica timpul în montajul unor acțiuni paralele, crea tensiunea relațiilor directe de pe ecran și tensiunea politică a confruntării de idei (sudiști-nordști). Drumul era deschis și la numai un an distanță, Griffith reușește să creeze un film legind doi termeni care niciodată mai târziu nu s-au mai împăcat: superproducție și film de idei, mare spectacol și film de avangardă. «Intoleranța» amesteca în ritmul unui montaj paralel, în patru epoci — Babilon, Isus, Noaptea sfântului Bartolomeu, o grevă în Chicago. Prin «Intoleranță», Griffith demonstra





infinitele capacități ale filmului de a jongla cu timpul și spațiul, creînd o realitate a minții cum niciodată literatura sau teatrul nu reușiseră a face. Prin Griffith, Hollywood-ul a devenit o citadelă, iar filmul o posibilitate.

Toate premisele, mai mult sau mai puțin limpezi, apar de la început, în câteva filme, biologie a ideilor, curioasă ereditate a privirii. «Cabină» lui Pastrone și «Pierduți în întuneric» al lui Nino Martoglio sînt străbunicii Cinematografului. Superproducție continuînd plăcerea dispărută a cercului roman, grandios și sîngeros, și dramă, melodramă mărunță și cenușie anunțînd prin hazardul istoriei tunetul neorealismului de mai târziu. E curios că mai întotdeauna ideea de capodoperă s-a legat de o dublă reflecție a istoriei în lumina minții și visului.

America se descoperea pe sine prin Chaplin, Keaton și Stroheim, trinitate genială a epocii mute, a cărei muzică aici stinsă, aici paroxistică, explică atît de bine peisajul lunar al realității unei lumi. «Goana după aur» sau «Cir-

cul», «Operator cinematografic» sau «Croaziera de pe Navigator», «Nebunii femeiești» sau «Rapacitate» conțin în hățișul imaginilor lor, în delirul absolut al mecanismelor lor comice sau terifi-ce, transfigurarea pînă la limită a vieții diurne, a crea-torilor lor (pentru că drumul lui Charlot pe funia atîrnată sus, în cupola cercului, în timp ce îl atacă maimuțele ca în adîncul des al unei jungle și saltul becket-ian al lui Keaton în ecranul cinematografului, unde zăpada nordului înghețat este în același timp nisipul incins al deșertului și valea morții lui Stroheim, unde scăpați din carapacea înșelătoare a orașului oamenii devin scorpioni într-o luptă oarbă, toate țin construcția prin filigranul visului sau coșmarului, a ciocnirii infinite dintre individ și civilizația rapidă în care se află).

O forță vizionară

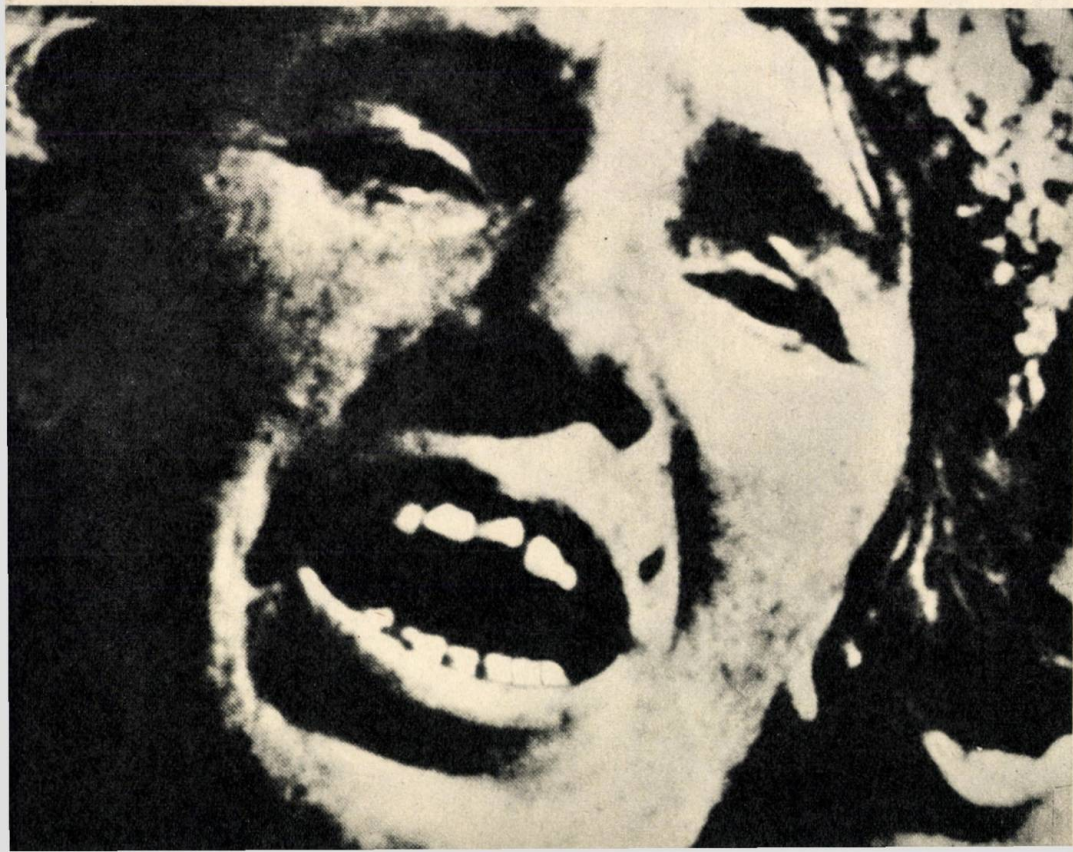
Revoluția rusă, dincolo de exuberanța multicoloră a căutărilor inovatoare (Pro-

tazanov, Vertov) a generat un cinematograf de o forță vizionară. «Crucișătorul Potemkin», «Linia generală», «Octombrie», «Arsenal» sau «Pămînturi» nu sînt numai imaginea revoluției, ci și poemele unor începuturi de viață, consemnînd un timp sacru. Eisenstein, Dovjenko, Pudovkin, creatorii — după cum spunea Elie Faure — «acelui spectacol colectiv care a înlocuit dansul sacru dispărut, tragedia filozofică dispărută, misterul religios dispărut, toate marile lucruri moarte în jurul cărora mulțimea se strîngea pentru o comuniune în bucuria victoriei și descătușării de pesimism, în pasul și vorba poezilor și dansatorilor». Capodopere? Da, pentru că momentele singulare nefiind explicația istoriei și nici povestea artei sau vieții, ci pur și simplu misterul transformării istoriei vieții și artei în vise care par să vorbească de cu totul altceva, și care sînt, de fapt, istoria, viața și arta.

Final de epocă

În Europa, filmul părea dominat de tăria literaturii sau picturii, amestecîndu-și drumul cu drumul căutărilor acestor arte. Au trebuit să apară amenințările și crepuscurile sîngerii ale Germaniei naziste pentru ca cinematograful să iasă din malefica fascinație a formelor. D'Annunzio și-a lăsat amprenta pe 20 de ani de cinema italian, prețios, stilizat pînă la caligrafie, retoric și sunînd a gol. Expresionismul german înțelegea filmul doar ca pe niște desene care au viață. Robert Wiener îi dă viață lui Caligari, tiranul nebun. Excesele stilului, menținerea rigidă în cadrul strîmt al teoriei nu dau un suflu prea mare acestor povești morale. Rîntoarcerea în realism prin formula «Kammerspiel», istorii sordide și tragice ale unor oameni mărunți, obidiți și de societate și de destin, este (chiar cu

temkin» și «Arsenalul»





Lupta eternă dintre idealuri și moarte
«Pasiunea Ioanei d'Arc»

«Pasiunea Ioanei d'Arc» anunță sfârșitul unei epoci

concursul unor prestigioși cineaști — Murnau, Lang) tot zăgăzuită de barajul teoriilor prescrise. Louis Delluc, L'Herbier, Dulac deschid impresionismul francez. Teoriile sînt teorii și filmele născute din înțelepciunea lor au un aer ofilit și palid de fantome.

Spre sfârșitul epocii mute, danezul Carl Dreyer realizează în Franța o «Pasiune a Ioanei d'Arc», a cărei imensă expresivitate anunță sfârșitul unei epoci. Film de prim planuri, simpla alternanță judecătorești-loana, ritmul chipurilor (viclenie-puritate, cruzime-inocență, ură-credință) creează peisajul aspru, cu cer larg al tragediei, al luptei eterne dintre idealuri și sacrificii. Poem vizual de o scînteietoare frumusețe, filmul lui Dreyer face inutile inserțiile de dialog (inerente filmelor mute), dar nu pare să aibă nevoie aici de replicile sonore. Tăcerea înfruntării unor fizionomii, film-mărturie, fără concesii și liber de orice tipar, «Pasiunea Ioanei d'Arc» apare nu numai eliberat din hățișul teoriilor în care arta mută se cufunda treptat, dar și respingînd aprioric invazia de teatru vorbit și filmat care va umple ecranele lumii după 1928. Tot în acest final al epocii mute îmi par demne de amintit trei filme a trei europeni ajunși în America, filme a căror forță a scriiturii, perfecția



Filmul-montare — Busby Berkeley

Un straniu muzical — «Golddiggers»



*Prin Orson Welles,
filmul
devine
o fascinație*

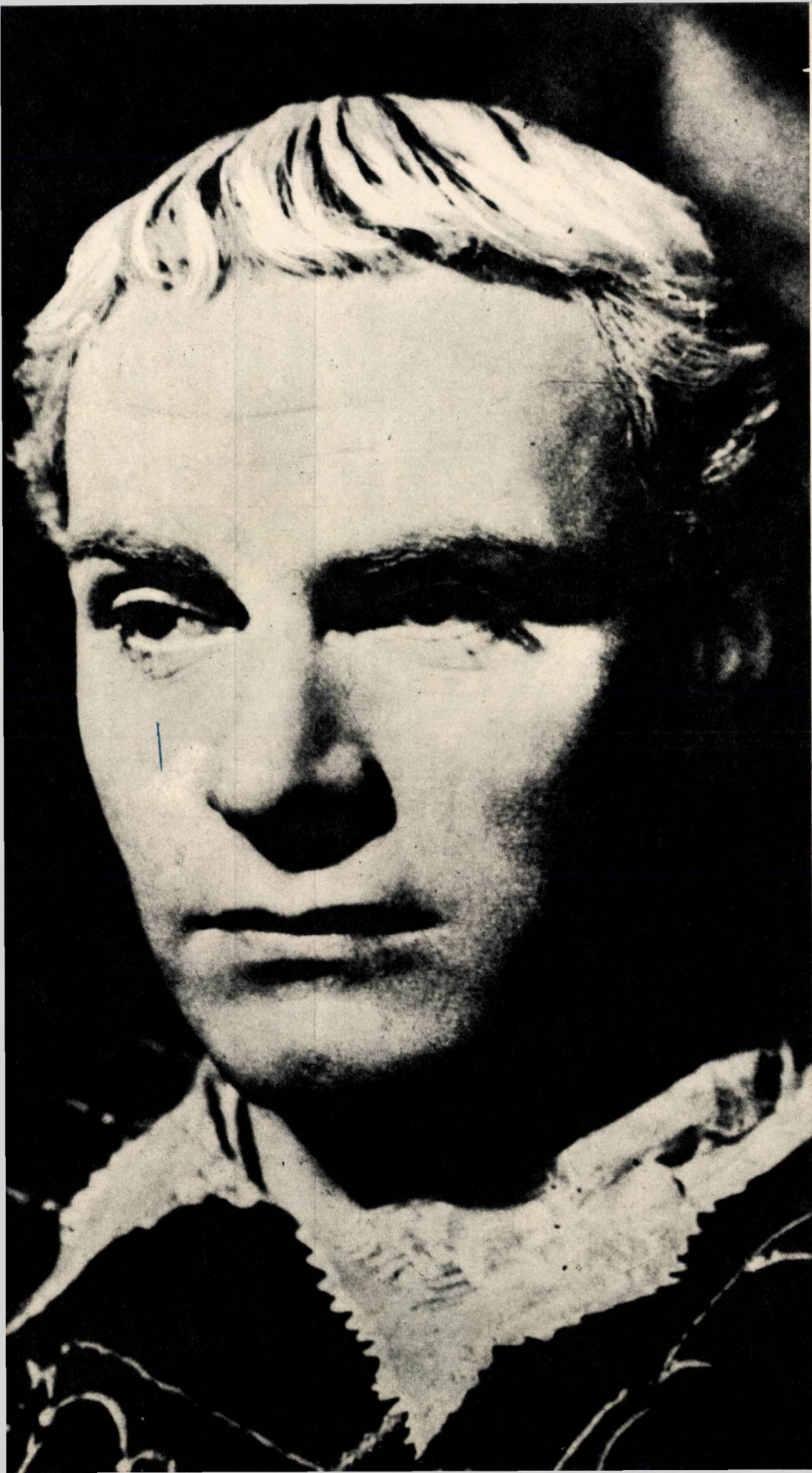
●
*Prin Griffith,
filmul
devenise
o posibilitate*

stilului, capacitatea de a crea senzația sonorului din impactul imaginilor, fac din ele capodopere nu numai ale unei epoci, dar și puncte de reper la nivelul cărora vor trece mulți ani de sonor fără ca vreun cineast să poată ajunge. «Vîntul» de Sjöström, «Docrile din New York» de Joseph von Sternberg, «Aurora» de Murnau sînt în primul rînd America văzută de ochi străini, aici pustie și infinită, aici sufocantă și sordidă, pămînt nou în care se fac și se pierd destine. E semnificativ că toate cele trei titluri se referă la elemente exterioare, ale unui spațiu de desfășurare: vînt, răsărit de soare, docurile unui port. Și aceste elemente exterioare joacă un rol total în poveștile oamenilor din film. Vîntul nestăvilit, sălbatic, disperant, care parcă generează intensitatea conflictului și pasiunilor din filmul cineastului suedez, răsăritul de soare moment de împăcare după noaptea de furtună în care bărbatul a încercat să-și ucidă sotia, docurile cetoase, străzile pustii casele sordide care fac într-un fel imposibilă iubirea dintre muncitorul din port și o prostituată. Filmele nu se aseamănă stilistic între ele. Legătura o putem face doar pe planul forței și veridicității cinematografice. Va trebui să așteptăm pînă la De Sica, Visconti sau Kazan pentru a redescoperi secreta

▼ Un vodevil politic — «Regula jocului»

O fantezie barocă — «Cetăteanul Kane» ▲





legătură dintre oameni și locurile și cerul sub care trăiesc.

Ce a adus sonorul?

O dată cu apariția sonoriului, apar operetele (în cel mai bun caz semnate de Lubitsch) și piesele filmate. Formulele de filmare — pentru a servi textele de dialog — se stereotipizează. În relația cîmp-contracîmp — planuri medii, cinematograful se sufocă. E semnificativ că primul film sonor al lui Chaplin — «Luminile orașului» — este nevorbit. Chaplin lasă imaginea să exprime și să se exprime. Doar muzica nostalgică ca un regret întovărășește pe omulețul cu baston în singurătatea amară a drumului său prin lume.

Se remarcă acum cinești de certă valoare ca Melvin Le Roy («Micul Cezar», «Sînt un evadat», «Golddiggers, 1933») care de la forța virulentă a unor povești cu gangsteri sau despre închisorile americane, realizează începutul unor serii de stranii musicaluri — «Golddiggers» — cu contribuția unui coregraf de excepție, Busby Berkeley. Apar Hawks, Milestone, Tay Garnett, Mamoulian, King Vidor, Borzage, etc., etc. Epoca unui cinematograful de mare profesionalism, de la story la montaj, dar din care lipsesc scrierile solitare și unice ale operelor de excepție. Și această absență nu face decît să o confirme prolificitatea și diversitatea inspirației unor cinești faimoși ca John Ford, Wyler, Cukor sau refugiatul în America, Fritz Lang.

În Franța, elanurile frontului popular se tocesc în melodrame cu bandiți. Jean Gabin e nelipsit. Pînă la război, doar două filme — «O excursie la țară» și «Regula jocului» — ambele de Jean Renoir, se ridică în zona limpede a operelor unice. Dacă «O excursie...» pare să uite de lume, incursiune în lumina transparentă a lui Renoir pictorul, poveste simplă ca o baladă, «Regula jocului», con-

«Regula jocului»,
o lume
pe cale de
prăbușire

struiește arabescurile amețitoare ale unui vodevil politic, înlănțuire de qui-pro-quoi-uri care duc la ideea unei lumi nesigure pe cale de prăbușire. Jocul amorurilor înaltei burghezii, dezabuzarea cinică a personajelor par să anunțe falimentul unei întregi societăți în timp peste care se adună norii denși ai războiului.

Crepuscul

În 1939, Hollywood-ul părea să-și ia rămas bun de la o epocă. «Pe aripile vântului» era un lung și colorat crepuscul al zeilor. Primii ani de război ni-l aduc pe Orson Welles, cu al său «Cetățean Kane»; filmul devine o fascinație. Demistificind mitul unui super-man al banului, «Cetățeanul Kane» explodează literalmente într-o frenezie barocă, fiecare cadru anulindu-l pe celălalt într-un ritm infernal. Prin Welles drumul e deschis pentru cineștii liberi și conștienți de a fi liberi, folosind cinematograful.

John Huston își începe prin «Șoimul maltez» o lungă carieră — western-uri («Comoara din Serra Madre»), filme de război («Insigna roșie a curajului», «Dumnezeu știe, domnule Allison») etc., dominate de ideea ratării, a nimicniciei eforturilor în fața unui destin potrivit și orb. Filmele sale poartă amprenta unei personalități bogate și complexe, și chiar dacă nu putem vorbi de-a binelea de capodoperă în



Călătorii lungi, amintiri și vise — «America, America!»
Mersul lui Charlot.





Pe aripile timpului...

«Pe aripile vântului», un colorat crepuscul al zeilor

cea ce-l privește pe Huston, întreg cinematograful său (de la «Marele somn» la «Noaptea Iguanei») este în afara sistemului și rețetelor.

Citeva filme

După război, cinematograful mondial cunoaște o expansiune fără precedent. Curente, stiluri, școli apar, se fac și se desfac la tot pasul. Teoreticienii întrec în număr pe creatori. Creatorii caută noi și noi forme de expresie, formulă după formulă, manualul pentru pregătit aur pur din nimic devine gros cât o biblie. Diferitele coduri de pudoare se prăbușesc, limitele a ceea ce poți arăta sînt împinse cît

mai departe posibil. Extravaganțele pot fi luate (se iau) drept artă, arta adevărată trece (uneori) drept o extravaganță. Se mai fac filme pe modelul «Pe aripile vîntului», de pildă, dar ele par prăfuite și antediluviene. Din acest noian de tendințe și direcții nă voi opri nu la filme reprezentative pentru școli sau curente, ci doar la cîteva Filme. Cîteva filme despre care să nu spunem: e filmul anului..., sau e filmul care a provocat scandal la Cannes, sau, sau... Cîteva filme alături de alte cîteva filme — «Rapacitate», «Luminile orașului», «Regula jocului»... Fără doar și poate, alegerea va fi subiectivă (cum altfel) și incompletă. Dar a vorbi de

un film trezește în mintea oricui amintirea altor filme și iată cum adevărul obiectiv se recompune la loc.

În America, doi realizatori — Elia Kazan și Orson Welles, — pentru că ei îmi par, între alții alții de valoare, să reprezinte valorile și liniile de forță ale unui întreg cinematograf.

«America, America» este un poem epic, un roman picaresc, o călătorie lungă, o amintire și un vis. Perfecțiunea clasică a narațiunii, rezonanțele adînci în cuget ale povestirii, semnificațiile profunde ale ideii de destin și de luptă, ritmul și frumusețea imaginilor, fac din acest film, aș spune, o aspirație care, de la Losey la Arthur



Liviu Ciulei este premiat la Cannes

Penn, de la Henri Miller și Kerouac, la folk-song-urile lui Bob Dylan, justifică o cultură.

În Italia, neorealismul n-a rămas la «Hoti de biciclete», la «Umberto D.», «Miracol la Milano» ale lui De Sica. Au apărut cinești angajați, a apărut filmul care pune în dezbatere sistemul social. Filmul ia cu asalt societatea burgheză. Și pe urmă sînt trei cinești despre care nu s-ar putea doar aminti titluri de filme și un rînd de vorbe: Fellini, vizionar și poet al nopții și miracolelor, Antonioni — călător într-un spațiu care nu e

nici adevărat pe de-a-ntregul, nici visat pe de-a-ntregul, în care e și zi și noapte în același timp, Visconti, arhitect al unor temple cu mii de coloane, arcade și unghere închinată morții, nu atât ca suferință cit ca absență.

Cîteva filme... Godard și Truffaut — «Pierrot nebunul» și «Jules și Jim», Wajda, Buñuel. «Lumină intimă» de Ivan Passer, Bergman... Ecranul pîlpîie, imaginile clipește, se amestecă. Peste zborurile lirice din «Jules și Jim» se suprapun roțile quadrigiei, roțile caleștei, roțile locomotivei din «Intoleranță», surîsul înțelept al Gelso-

minei și mersul lui Charlot...

Cinematografiile țărilor socialiste impun nu numai o modalitate proprie, o nouă destinație a filmului, factor de elevare umană, de dezbatere a problemelor privind omul și colectivitatea din care face parte, ci deschid și orizontul problematicii unei lumi și orînduirii sociale, a unei lumi care a pornit un proces profund de schimbare a raportului dintre individ și colectivitate.

Marile manifestări cinematografice internaționale fac cunoștință rînd pe rînd cu cinematografiile sovietică, ungară, poloneză, ceho-

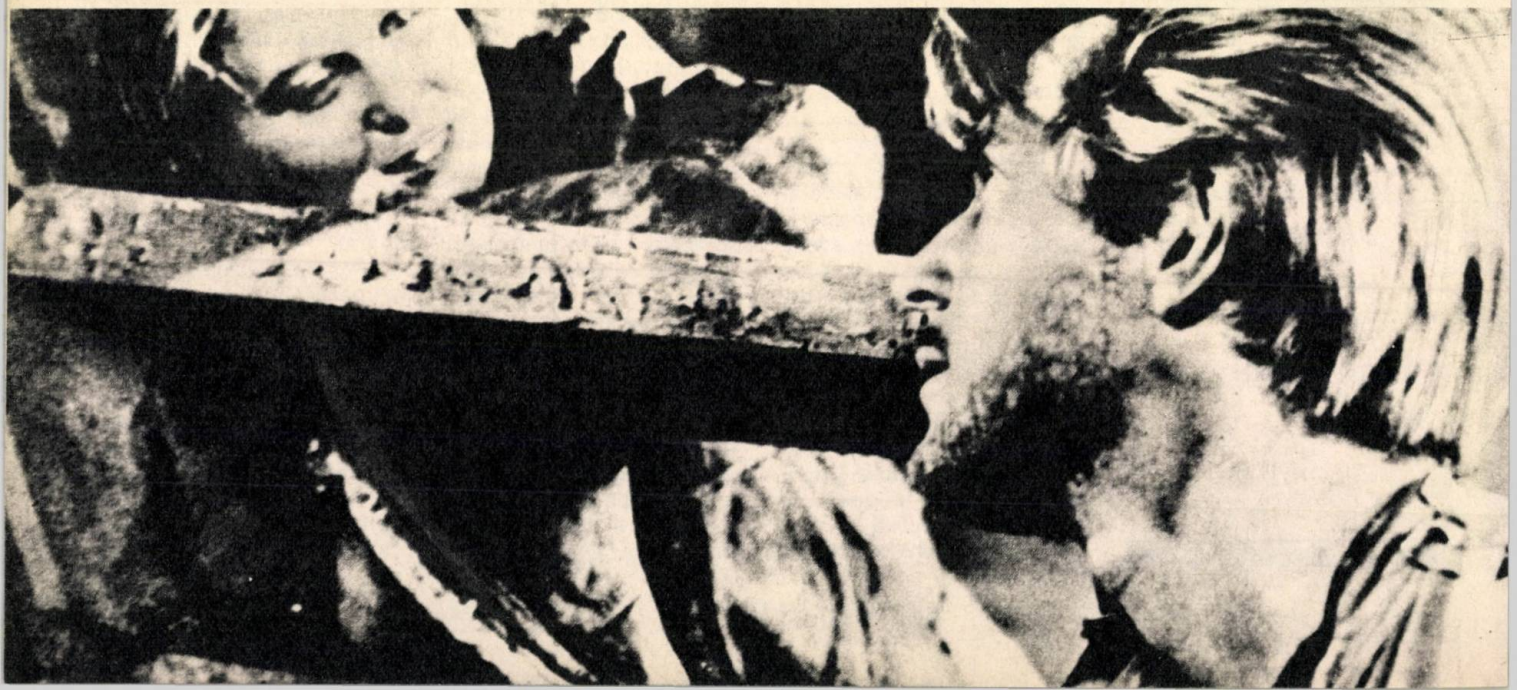
slovacă, bulgară, chineză, iugoslavă, română.

«Balada soldatului», «Pa-ce noului venit», «Al 41-lea», «Cenușă și diamant», «Canalul», «Sărmanii flăcăi», «Asul de pică», «Pădurea spinzuraților», «Duminică la ora 6», «Detașamentul roșu de femei», «Kozara» au devenit filme de referință. Ele intră în patrimoniul culturii universale ca expresie a artei socialiste.

Visăm cu ochii deschiși... Da! visăm, dar ne apar alți zori la 75 de ani de la apariția artei pe pînză!

Dan COMȘA

«Al 41-lea» este primit cu entuziasm





Surisul Gelsominei — Giulietta Massina



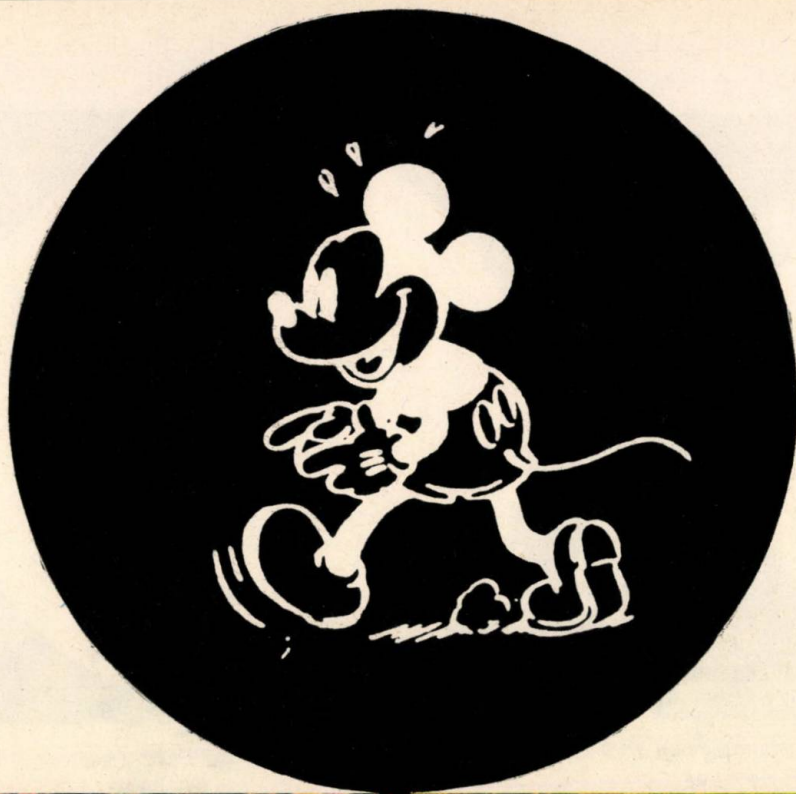
animația

mickey mouse, unde te-ai ascuns ?

*Nu,
animația
nu este
numai
o vîrstă
a copilăriei.
Alături
de noi
s-a
maturizat
și ea.*



«Sărutări», Ion-Popescu Gopo



Știați că animația a pre-mers invenția fraților Lumière? Încă înainte ca părintele cinematografului să-și fi emoționat spectatorii lăsându-i pradă, într-o memorabilă seară a lui decembrie 1895, senzațiilor misterioase pe care le stârnea imaginea unui tren ce se năpustea asupra lor, pantomimele luminoase, realizate de Emile Reynaud, smulgeau materiei inerte iluzia mișcării. Și uite așa a început să cuture lumea silueta filiformă a lui Fantoche (Emile Cohl), apoi americanii au început să ne spună povești cu *Snookums* și *Zozor* (Cohl-Mac Manus), cu Gertie, dinosaurul (McKay). Pe urmă a venit Disney. Și nu mai ascultam decât basmele lui cu Mickey Mouse și Albă ca zăpada, poveștile cu Donald rățoiul sau «Alice în Țara minunilor». Au venit apoi personajele lui Pat Sullivan și Fleischer. Și nu peste mult timp au bătut la ușa viselor noastre păpușile lui Trnka. Legende, visul lui de o noapte, bunicuța «cibernetizată» și cîte și mai cîte. Da, avea dreptate lordan Chimet, benzile de celuloid rescriu astfel «vechea mitologie adaptată unei noi vîrste a umanității».

Nu, animația nu este numai o vîrstă a copilăriei. Alături de noi s-a maturizat și ea. Și cînd noi nu mai știm să visăm, visează ea pentru noi. Coșmarurile noastre nu-i dau însă pace. Prezență tonică în universul nostru spiritual, poezia și umorul nu o părăsesc. Dar a devenit mai gravă, mai reflexivă. Intrată în caruselul civilizației moderne, ne face mereu cu ochiul: «Sînt aici. Ce facem? Încotro? Ce pot să mai fac pentru voi? De ce sînteți supărați? V-am dezamăgit cumva?»

Punctele și liniile lui McLaren, viziunile fantasmagorice ale lui Lenica sau Borowczyk, meditațiile lui Hubley, Vukotić, Gopo sau Yoji Kuri — pledează, denunță, acuză, semnifică. Frămîntările noastre devin obsesiile filmului de animație. Care o fi desti-



Subiect nou, tehnică nouă: «Cavalerul inexistent» de Pino Zac



Un film de Emile Cohl restaurat de un grup de cercetători bucureșteni: «Microbii veseli»



De partea celor care fac opoziție — Jan Lenica («Adam 2»)

O dramă de bălci la un «Stand de tir» — Miroslav Stepanek



nul său în lumea de azi?

Unde ești Mickey Mouse cel de odinioară? Vino printre noii Tristețile, adâncile noastre tristeți, te reclamă. Nu ne lăsa singuri. Hai cu noi, în împărăția frământărilor și a computerelor.

*

Iată opiniile câtorva specialiști — regizori și critici — despre menirea filmului de animație, astăzi:

E. Ansorge:

Misiunea cinematografului de animație e în primul rînd eficacitatea.

Ernest ANSORGE

Cinematograful de animație trebuie să depășească planul pur artistic (grafismul nefiind decît un suport estetic) pentru a denunța tot ce amenință umanitatea. Este menirea fiecărui animator să se preocupe — în felul său specific — de exprimarea acestor probleme. Cred că misiunea cinematografului de animație este în primul rînd eficacitatea, adică faptul că

el trebuie să servească drept mijloc de comunicare între oameni. În acest scop el nu trebuie să uite că are posibilitatea să fie coroziv, satiric, violent.

M.T. Poncet:

Animația înseamnă: inteligență pusă în serviciul abilității grafice.

Marie-Thérèse PONCET

Desenul animat cere inteligență, adresă, talent, să știi ce vrei să spui și să o spui bine. Desenul animat este o artă grafică, picturală, estetică și rentabilă numai atunci cînd prezintă aceste caracteristici. Să o mai numim încă o dată de cea mai importantă: inteligența pusă în serviciul abilității grafice.

J. Lenica:

Fac filme de animație pentru că altele nu-mi dau satisfacție completă.

Jan LENICA.

Fac eu însumi filme de

animație pentru că altele nu îmi dau o satisfacție completă. Problema-cheie a umanității este ascendența generală a brutalității și violenței. Aproape fiecare film reflectă azi această problemă: unele prin acceptare, altele prin opoziție la acest val. Eu țin parte celor care fac opoziție.

G. Dunning: *Explorăm antagonismele dintre oameni și raportul realitate-fantezie.*

George DUNNING:
La Hubley, la Kuri, la Mc

Laren sau Lenica se pot găsi momente care prezintă esența condiției umane. Dar niciodată ideea n-a fost dusă până la capăt. Trăim un moment dificil în care ordinea lucrurilor a fost tulburată; instituțiile cărora individul a fost atașat pînă acum, au devenit vulnerabile, nesigure pe marginea prăpastiei. Omul de azi este un om plă-

pînd, slab în fața atîtor bizarerii fantastice pe care le are de înfruntat. Animatorii explorează antagonismele între oameni pe de o parte, și raportul realitate-fantezie pe de alta.

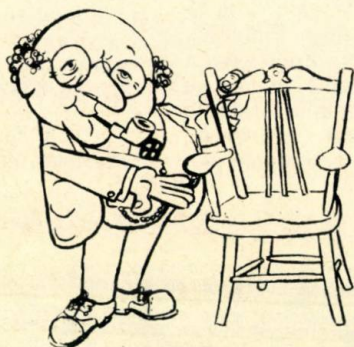
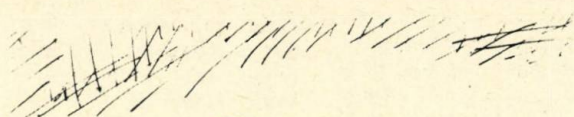
Bruno BOZZETTO

Cred că filmul de animație trebuie să-l ajute pe om să-și

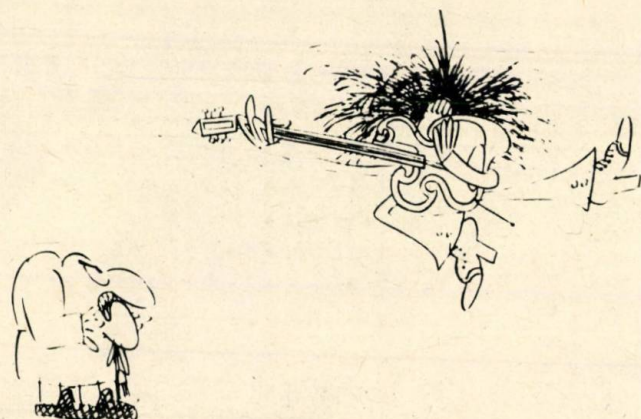


Norman McLaren — 81 de specialiști l-au desemnat ca cel mai bun animator.

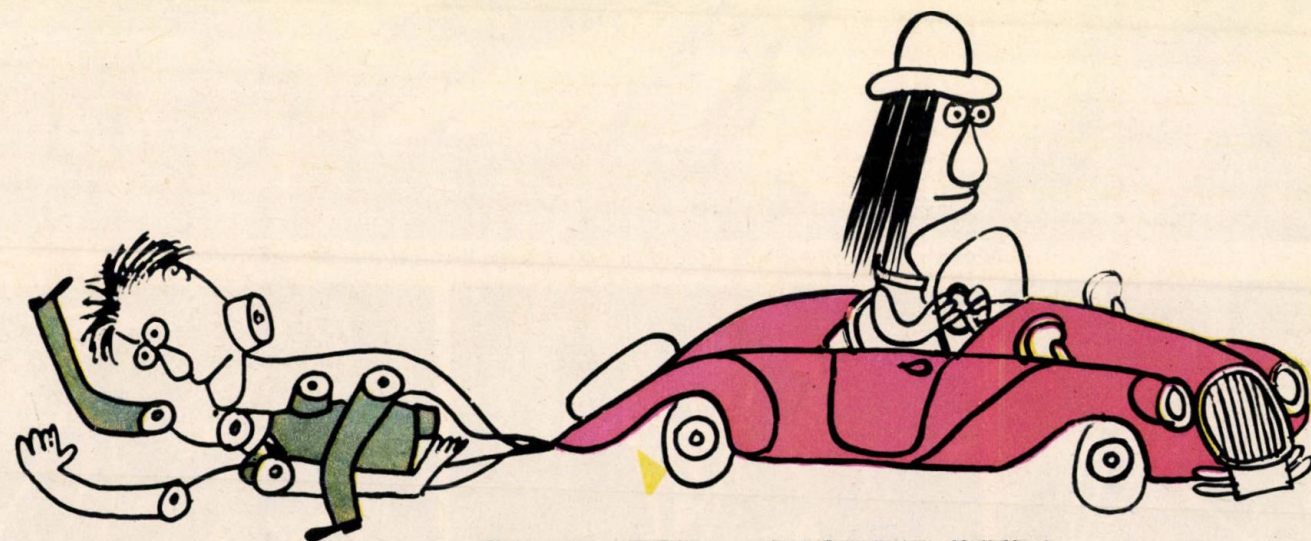




Umorul tonic al lui John Halas — «Păsări, albine, berze»



Umorul negru al lui Nedeljko Dragić — («Trec zilele»)



O expresie sugestivă a cruzimii femeiești — Yoji Kuri

vădă defectele, să și le corecteze, să devină mai bun. Poezia și umorul (trăsături de bază ale animației) sînt căile spre acest scop.

Manuel OTERO:

Cred în formele de expresie care tratează probleme și conflicte ale epocii noastre, care nasc o artă în serviciul individului. Artă pentru artă mi se pare fără soluție, pentru că se îndepărtează de aceste probleme.

Gianni RONDOLINO:

Cred că trăsătura esențială a cinematografului de animație este capacitatea sa emoțională de a ridica realitatea la un înalt grad de expresie fără a pierde prin aceasta contactul cu lumea fizică. Două filme mi se par reprezentative în acest sens: «Omul zburător», un film în care englezul George Dunning a împins pînă la ultimele sale consecințe extraordinara capacitate a cinematografului de animație de a prezenta în imagini nașterea «forme», făcîndu-ne să asistăm la o «autocrație» de un interes estetic excepțional. Din contră, filmul lui Borowczyk, «Teatrul domnului și doamnei Kabal», apelînd la «realismul» violent al unei reprezentări «ireale» a omului și a lumii în care

trăiește, mizează pe o exacerbare a posibilităților fantastice și onirice proprii cinematografului de animație. Soții Kabal sînt, în acest sens, simbolul unei umanități răvășite, a unei societăți mecanizate și dezumanizate.

Dusan VUKOTIC:

Care sînt trăsăturile unui bun film de animație?

1 — nu imită viața, o interpretează creînd o nouă realitate.

2. — e imun la manierism, un fenomen străin de tot ce este artă adevărată.

3 — animația nu trebuie să-și caute un scop în ea însăși. Adevăratul univers al animației se distruge fără încetare, se reconstruiește din nou, pentru a nu deveni niciodată propria sa istorie. Constanța unor perpetue modificări asigură celei de a 8-a arte posibilitatea de a-și descoperi și completa necontenit adevărata menire.

Animația este astăzi cea mai democratică dintre arte. Ea vorbește limbajul său particular, înțeles de toată lumea și putînd astfel să-i apropie pe oameni. A 8-a artă îi vorbește omului despre om fără clișee și fraze contrăfăcute, este umană și stranie în același timp. Vai, cît de mult lipsește risul de pe planeta noastră!



„Chipul“ de Kosower,
gravură și animație.

R. Servais:

Animația se confruntă cu cele mai importante probleme ale omenirii.

Raoul SERVAIS

Animația se confruntă cu cele mai importante probleme ale omenirii. Omul se simte foarte singur într-o lume care e mai puțin ca ori-cînd pe măsura sa. Confuzia omului în fața dezintegrării valorilor morale, o confuzie care se poate manifesta prin-

tr-un mesaj de revoltă sau de nostalgie, de neliniște sau absurditate, de ironie tandră sau cinism crud.

R. Munițic:

Contactul animației cu oamenii este deschis.

Ranko MUNITIC

Artiștii celei de a 8-a arte comunică fără cuvinte, numai prin imagini, mijlocul lor de expresie aruncînd punți pline de imaginație între continente, popoare, idei și medii. Prin caracterul profund poetic și umanist al structurii sale, animația a reușit, mai mult decît alte arte, să evite orice ingerință care i-ar fi alterat natura. În consecință contactul său spontan cu oamenii de pretutindeni este întotdeauna cast și deschis, nou și interesant, mereu prezent în suita de imagini multicolore care oferă desenului animat o putere universală și magică.

I. Popescu-Gopo:

Preocuparea animației este personajul om.

Ion Popescu GOPO

Marea preocupare a desenului animat este personajul om, chiar atunci cînd este caricaturizat, cînd are nasul cît un galoș, personajul om, cu problemele lui chiar atunci cînd se izbește de un nor și-i turtește capul, omul cu sentimentele lui, omul cu problemele lui. Am înțeles acest lucru încă de pe vremea cînd făceam iepurași cu calități umane, de pe vremea cînd în «Scurtă istorie» am dăruit omulețului un simbol, o florică, pe care el a dus-o drept mesaj al sentimentelor frumoase, pe toate planetele cosmosului nostru.



«Submarinul galben», cel mai bun film de animație, George Dunning,



«Hobby» de Daniel Szecehura



Cît de mult lipsește rîsul pe planetă — Dușan Vukotic («Surogat»)



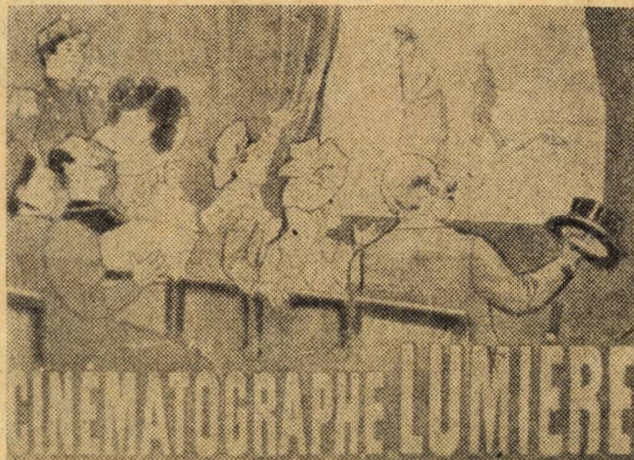
«Crucișătorul Potemkin» marchează începuturile filmului modern.

retrospectivă
nesolemnă

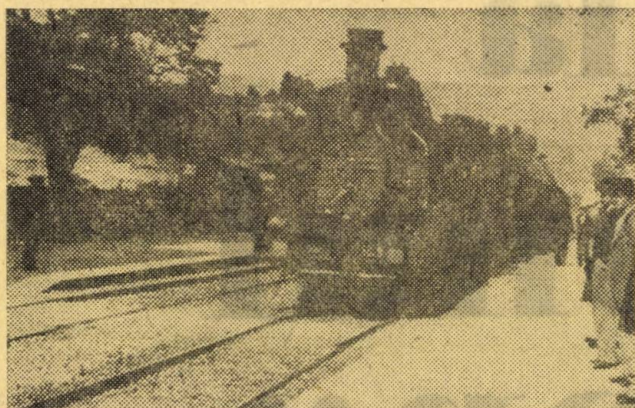
de la „salonul indian” la „drive in”

1895: Mirajul s-a născut la „Salonul indian”.
Trenul lui Lumière
a intrat în istorie
prin gara La Ciotat.

● 28 decembrie: prima proiecție Lumière la *Salonul indian* de la *Grand Café*. Încasări mediocre—35 de franci, sumă din care nu s-au acoperit nici măcar cheltuielile curente. Niciunul din marile ziare pariziene nu pomeneste



vreun cuvint. „Cei care se decideau să intre, ieșeau de îndată, absolut aiuriți. Îi vedeai revenind imediat și aducind cu ei persoane cunoscute pe care le putuseră întâlni pe bulevard“. (Clément Maurice).



Sosirea trenului întârziat al artelor: cinematograful

● „Sosirea trenului în gara La Ciotat“. La proiecția filmului, spectatorii se retrag înspăimîntați în scaune, avînd impresia că locomotiva de pe ecran se năpustește asupra lor.

● Enoch J. Rector prinde pe peliculă stingerea unui incendiu. Aflat printre spectatorii de la cinematograful Newmark, un detectiv observă, într-una din imaginile filmului, figura cunoscută a unui răufăcător, surprins de aparat întimplător, tocmai cînd băga mîna în buzunarul cuiva. Cere o copie a filmului și pe baza ei arestează hoțul. Dan-the Dipper intră în pușcărie ca primă victimă a marilor numiți cinema.

**1896: Poliția lui Abdul Hamid suspecta orice aparat cu manivelă.
Se produce prima intervenție oficială în favoarea unui cineast.**

● Promio, unul din operatorii lui Lumière: „Am puține de spus despre călătoria mea în Turcia, în afară de piedicile foarte mari pe care le-am avut cînd a trebuit să trec cu aparatul de luat vederi. Pe vremea aceea, în Turcia lui Abdul Hamid, orice instrument prevăzut cu manivelă era socotit suspect; a fost nevoie de intervenția ambasadei Franței și de monedele abil uitate în mîna cite unui funcționar, ca să pot obține liberă trecere“.

**1897: Cinematograful se dovedește incendiar la propriu.
Primele victime înregistrate.**

● Baraca de la *Bazar de la Charité* ia foc de la un bîdion cu eter. 125 de morți, printre care ducesa d'Alençon. Catastrofa contribuie mai mult ca orice la discreditarea cinematografului: e considerat un spectacol periculos, gata să provoace ravagii în orice clipă.

1899: Se înregistrează apariția primei femei regizor.

● „Pătaniile unui cap de vițel“. Apariția primei femei-regizor: Alice Guy, secretara lui Léon Gaumont.

**1900- Pentru prima oară
1901: cinematograful e privit
ca mijloc de reclamă:
Mobila Dufayel profită cea dintîi.**

● La Paris, marile magazine de mobilă Dufayel deschid o sală de proiecție pentru a-și spori clientela.

**1906: Cinematograful — victimă.
Îl atacă
și puritanii
și criminalii.**

● Pe prima coloană, *Chicago Tribune* denunță cele 150 de nikel-odeoane din oraș pentru corupere a tineretului. Se publică lista filmelor săptămîinii: „Barometrul lui Capi-don“, „Brigandaj modern“, „Bigamul“. George Kleine, cel mai important importator, protestează în numele cineas-tilor, tot în *Chicago Tribune*. La New York, *Children's Society* urmărește în justiție un cinematograf de pe First-Avenue care prezentase „Marele proces Thaw“ (film inspirat de cronica judiciară: un milionar asasinase pe amantul soției sale; din fundul celulei, deținutul acuză de calomnie pe prezen-tatorii care comentau filmul în sălile de proiecție; va fi condamnat la 20 de ani). La Providence, Lyric Theatre e de-vastat de clanul Murphy, o asociație puritană. Consiliul municipal din Chicago acordă șefului poliției dreptul de a interzice „filmele imorale“. Se născuse cenzura.

**1908: Cinematograful inventează vedeta.
Publicul feminin
e profund „impresionat“
de un june-prim.**

● „Tosca“ de Victorien Sardou, cu Sarah Bernhardt. Nemulțumită de film, actrița obține ceea ce nici o vedetă nu mai obținuse vreodată: distrugerea copiilor filmului.

● 26 noiembrie: revista engleză „Kinematograph We-ekly“ publică știrea că *Williamson Film Co.*, producătoare a două filme inspirate din viața militară, a tipărit și pus în vinzare ilustrate reprezentîndu-l pe sergentul major Chart,



Max Linder descoperă „box-office-ul“

protagonistul filmelor, pentru a satisface cererile publicului feminin, „profund impresionat” de prestanța fizică a fostului instructor de la Army Gymnasium din Brighton. Se naște comerțul cu fotografii de vedete.



Prima provocare care a stîrnit Vaticanul: Theda Bara

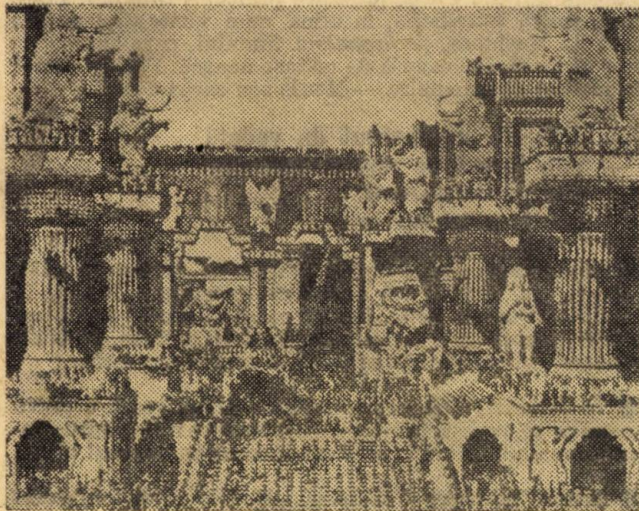
1909: Cinematograful — erou.
Popularitate are
personajul, nu interpretul.
Cinematograf la București.

● „Nick Carter”, 1909—1912, serial polițist de Victorin Jasset. Succes enorm. Societatea *Eclair* primește scrisori din toată lumea adresate personajului, nu actorului (André Liabel).

● În București, prima sală construită special pentru spectacolele de film: „Volta”, de pe strada Doamnei.

1910: Reclama filmului nu e audio-vizuală,
e prin zvon.
Primul proces cinematografic pierdut.
Paguba: 25 000 dolari.

● Primul contact al unei vedete cu publicul. La Saint Louis, producătorul Carl Laemmle face să circule zvonul morții lui Florence Lawrence, celebra vedetă de la *Biograph* („The Biograph Girl”), apoi îl dezmente și o trimite în acel oraș împreună cu King Baggot. Lawrence atrage un public



Prima superproducție americană: „Intoleranță”

mai numeros decât cel venit cu o săptămână înainte în același loc să-l întâlnească pe președintele Taft. Poliția intervine ca să țină mulțimea în friu.

● „Ben Hur” de Sidney Olcott, după cartea colonelului Wallace. Casa producătoare, *Kalem Co.* uită să plătească drepturile de autor moștenitorilor autorului. Văduva colonelului o citează în justiție. *Kalem* oferă 25 de mii de dolari, soluționînd primul proces cinematografic din America.

1911: Primul mare star
de cinema.

● În cursul primului său turneu în Spania, alături de Stasia Napierkowska, *Max Linder* are revelația valorii sale comerciale: la gara din Barcelona îl așteaptă mai mult de 10 mii de persoane care-l aclamă, mașina celor doi actori va fi escortată de două gărzii municipale. La întoarcere, Linder îi cere lui Pathé 150 de mii de franci pe an. Îi obține. Mai cere amenințînd că reziliază contractul. Mai primește. Un an mai târziu, turnee triumfale în Germania, unde primește felicitările lui Wilhelm al II-lea, și în Rusia, unde e purtat pe brațe de admiratori.

● Primul proces cinematografic în Spania. Societatea Autorilor îl dă în judecată pe Fructoso Gelabert, acuzînd-l că ar fi plagiat în filmul „Mala raza” o carte a lui Echegaray. Victorie: Gelabert e achitat.



„La primavera”,
 variantă
 Hollywood:
 Mary Pickford

1912: C. Nottara, A. Demetriad,
A. Romanescu, P. Liciu
descoperă
cinematograful.

● „Războiul Independenței” de Grigore Brezeanu. Constelația marilor actori ai teatrului românesc pe ecran.

● Procurorul general al Curții de Apel din Roma cere desființarea cinematografelor, a „oribilelor spectacole de film”. Cinematograful e făcut răspunzător de scăderea numărului de cărți cerute spre lectură din bibliotecile populare, de mărirea cazurilor de furt prin efracție, de scăderea depunerilor la casele de economii.

● 10 decembrie: prima intervenție a Sfințului Scaun în viața cinematografică. Vaticanul ia măsuri disciplinare împotriva preoților care găzduiau proiecții de film în biserici.

● Laemmle trimite o veritabilă trupă să ia cu asalt studiourile aparținînd rivalilor săi, Kessel și Bauman. Au loc ciocniri violente. Încăierările se sfîrșesc doar atunci cînd Kessel și Bauman aruncă în luptă armata de figuranți (prevăzută cu armament) pe care o țineau în permanență pentru filmele din epoca războiului de secesiune.

1913: Italienii încep să fabrice dive:
Lyda Borelli.

● Americanii investesc 125 milioane de dolari în construcția sălilor de cinematograf.

● Rusia: o circulară oficială interzice filmele inspirate din viața muncitorilor.

● „Dar dragostea mea nu moare“ de Mario Caserini. Apariția primei dive — Lyda Borelli. Idolatrie în masă. „Se puteau vedea în saloane, în cafenele, la teatru sau pe stradă, nenumărate Borelline care de atita post slăbiseră devenind subțiri ca o serpentină, drapate regal cu cele mai mici bucați de mătase pe care le găsiseră în fundul magazinelor. Era epoca părului oxigenat, a ochilor lunguroși, a pașilor regali — incesu patuit Dea — și a minilor sub bărbie, cu degetele răsfirate“ (Lucio d'Ambr).

1914: După idoli și idolatrie apare cuvîntul sacru: vamp. Apare și rubrica filmului într-un ziar american.

● „Tess din țara furtunilor“. Grauman, unul din pionierii exploatații sălilor de cinema găsește sloganul care o va face celebră pe Mary Pickford. La cinematograful din San Francisco, unde rula filmul, o mare firmă luminoasă o anunță pe Mary Pickford ca „logodnica Americii“.

● Pentru prima oară în istoria presei, ziarul „Chicago Evening American“ acordă cinematografului o rubrică săptămînală.

● „Ce nebun era“ de Frank Powell, după „Vampira“ lui Kipling, cu Theda Bara. Cuvîntul „vamp“ intră în circulație. În viața de toate zilele, actrița ținea să nu-și desmintă imaginea de pe ecran: se fotografia cu crani și sarcofage alături, purta violet ca să-și accentueze paloarea chipului, apărea într-o limuzină albă servită de „sclave“ nubiene, primea gazetari în camere mortuare, ardea tămîie, mîngia șerpi (inofensivi). „Kiss me, fool!“; faimoasele ei cuvinte, erau pe buzele tuturor.

1915: Apare epopeea cinematografică și izbucnește „războiul divelor“.

● „Nașterea unei națiuni“ de D.W.Griffith. A fost proiectat 44 de săptămîni în șir la New York, 35 la Chicago, 22 la Los Angeles. O sută de milioane de spectatori. Cariera

filmului durează 15 ani încheiați. Se spune că a adus 20 de milioane beneficiu net.

● Războiul divelor e în toi: Hesperia contra Bertini. Hesperia, vedeta de la Tiber-Film, a avocatului Mecheri, apare în „Doamna cu camelii“. Bertini, vedeta de la Căsar Film, a avocatului Barattolo, joacă de îndată același personaj. Vedetele masculine nu se lasă mai prejos. Turnînd în „Atila, biicul lui Dumnezeu“, Febo Mari refuză să poarte barbă și pernă. Imediat, Alberto Capozzi, rivalul său, refuză să-l joace pe apostolul Pavel ca să nu fie nevoit să apară cu barbă.

1916: Prima superproducție și primul faliment. Primele „leșinuri“ și prima „lecție de modă“.

● „Intoleranță“ de D.W.Griffith. Regizorul comandă decoruri priase. Cel mai mare dintre ele, un palat babilonian, măsurînd 1600 m. în adîncime, e împrejmuit de turnuri de 70 de metri înălțime. În scena ospătului lui Balthazar se folosesc 4000 de figuranți; Billy Bitzer, în fața unei asemenea priveliști, va trebui să filmeze dintr-un balon captiv. Griffith pretinde că într-un singur cadru, cel al armatelor persane, ar fi apărut 16.000 de persoane. Transportul, aprovizionarea și comandamentul acestor batalioane necesită instalarea de linii telefonice și de căi ferate. Filmul se soldează cu un deficit de peste un milion de dolari, pe care regizorul, finanțator parțial, se angajează să-l acopere. Se zice că tot restul carierei sale l-a petrecut plătînd datoriile. Nu i-au mai rămas bani nici măcar pentru dărîmarea uriașului său Babilon făcut din lemn și stazz.

● „Romeo și Julieta“, producție Biograph. La scenele de dragoste în care apărea Francis X. Bushman, se înregistrează cazuri de leșin ale spectatoarelor. Revista feminină „The Ladies' World“ îl proclamă „cel mai frumos bărbat al Americii“. De corespondență sa se ocupă 18 secretari. Pentru a-l păstra în grațiile publicului, serviciul de publicitate ascunde faptul că era căsătorit cu Beverly Baine, partenera lui obișnuită, și că idealul cuplu avea copii. Cînd lucrul s-a aflat, popularitatea marelui amoretz începe să se năruie.

● Douglas Fairbanks Co. — prima casă de producție finanțată de un actor.

● „Vampirii“ de Louis Feuillade. Primit cu mult entuziasm de suprarrealiști și cu mai puțin de prefectul de poliție, care vîzîndu-și ridiculizați agenții pe ecranul celei mai frumoase săli din Paris, interzice proiecția filmului. Peste 2 luni, ridică interdicția, în urma unei vizite diplomatice făcută de Musidora, protagonista filmului, care apărea pe ecran în maillot și cagulă de mătase neagră. Parisul cîntă: „Un maillot de soie noire — Moule son corps d'ivoire“.

1917: Primele confesiuni de vedetă sub formă de rețete. Campanie pentru abolirea travestiului.

● Apare cartea lui Douglas Fairbanks „A ride și a trăi“. În cîteva luni se vînd 400 de mii de exemplare. Fairbanks își sfătuiește spectatorii: „Pentru ca să ai succes trebuie să fii fericit, pentru a fi fericit trebuie să fii sănătos, pentru a fi sănătos trebuie să-ți ții spiritul și corpul în mișcare.“

● În Japonia, Teinosuke Kinogasa organizează o grevă a actorilor specialiști în roluri feminine (oyama) pentru abolirea travestiului. Reforma se produce cîteva ani mai tîrziu.

● Moare Valdemar Psilander, „Regele Soare“ al casei daneze Nordisk. Veniturile lui erau de 17 ori mai mari decît cele ale unui ministru.



Prima eroină de serial: Pearl White

1918: Publicul adoptă
moda lansată de idoli.
Chaplin
inspiră poeme.

● „Noaptea din Chicago“. Croitorii se lasă convingi să creeze primul costum special pentru film. Tailleur-ul de catifea neagră, bluza albă, cravata de tafta și bascul de catifea pe care le purta Pearl White devin atât de populare încât ajung costumul preferat al dactilografelor din New York.

● Louis Aragon scrie „Charlot sentimental“, deschizând sirul poemelor dedicate lui Chaplin. Vor prelua ștafeta: Eluard, Maiakovski, Hart Crane, Umberto Saba, Rafael Alberti, Carlos De Andrade, Raffaele Carrieri, Corrado Govoni.

1919: Vedetele „fac vânzare“.
Școala începe să folosească
instrumentele cinematografului.
Ecranizarea e încă „o profanare“.

● Crucea roșie americană lansează o campanie pentru vânzarea bonurilor pentru împrumutul național, apelând la serviciile star-urilor. Pickford, Fairbanks și Chaplin aduc în vistierie mai mulți bani decît toate băncile laolaltă.

● Franța: primele semne oficiale ale interesului pedagogilor pentru cinema. Comisia Besson prezintă un raport privind utilizarea „eventuală“ a cinematografului în învățămînt. Doi ani mai tîrziu se votează primul buget destinat organizării cinematografului școlar și se dotează școlile normale cu material de proiecție.

● „Rose Bernd“ de Alfred Halm, după Gerhardt Hauptmann, cu Henny Porten. Cînd se anunță proiectul ecranizării, presa germană declanșează atacuri violente, chemîndu-l pe marele autor să nu permită un asemenea „atentat“. După cea de a 65-a reprezentare, Hauptmann își exprimă public admirația pentru Henny Porten. Mare senzație.

1920: Apare Zorro cu faimosul lui Semn.
Junele-prim
cu mustăcioară,
trecut pe lista personalităților.

● „Semnul lui Zorro“ de Fred Niblo. Succes fabulos al lui Douglas Fairbanks. Imediat după război, actorul figurase pe lista americanilor celor mai populari în țară și străinătate, alături de politicieni și sportivi. Din 1916 pînă în 1926 e box-office-champion. Statul California dă numele său unei coline din Yosemite Valley.

1921: Apare „copilul-minune“ al ecranului.
Începe seria
„orfanilor“ și dezmoșteniților soartei.

● „Piciul“ de Chaplin, cu Jackie Coogan. Mii de familii scriu studioului cerînd să-l înfieze pe micul „orfan“ pe care îl joacă copilul-minune.



Prima dramă psihologică modernă: „Rapacitate“

1922: Documentarul
cunoaște primul său clasic:
Nanuk este un erou
real și polar-exotic.

● Premiera lui „Nanuk, cel din Nord“ de Flaherty. La New York, după succesul filmului, înghețata de ciocolată primește denumirea de „Nanook“. Prima proiecție avusese loc, de fapt, în fața spectatorilor eschimoși, eroii filmului. „În timpul secvenței capturării focii, spectatorii se agitan și au început să țipe: „Să-l ajutăm, să-l ajutăm!“ (Frances Flaherty).



Flaherty descoperă la Pol căldura umană: „Nanuk“

1923: Un nou cataclism în istoria filmului:
cutremurul din Japonia.
Apare bovarismul cinematografic:
se numește borellism.

● Japonia: cutremurul de la 1 septembrie distruge 80% din sălile de cinema și toate studiourile din Tokio.

● „Dizionario moderno“ de Alfredo Panzini înregistrează cuvîntul „a borelliza“ („borelleggiare“) — „căderea în leșin a femeilor luînd ca model pozele estetice și schifosite ale actriței Lyda Borelli“.

1924: Hollywood-ul
și prima sa mare victimă: Stroheim.
Începe diktatul
producătorului.

● „Rapacitate“ al lui Stroheim e masacrat de Irving Thalberg, producătorul de la M.G.M. Filmul va fi redus la 8 bobine, montajul lui va fi încredințat scenaristei June Mathis. Clair: „Hollywoodul s-a întemeiat în ziua în care Irving Thalberg l-a dat afară din biroul lui Louis Mayer, pe Erich von Stroheim, venit să protesteze împotriva sabotării montajului de la „Rapacitate“.

1926: Triumful „Crucișătorului Potemkin“;
primul mare film „primejdios“.
Dos Passos relatează apocaliptica
înmormîntare a lui Rudolph Valentino.

● În Germania, Comisarul guvernamental pentru ordinea publică declară că prezentarea „Crucișătorului Potemkin“ „face parte dintr-un vast plan de propagandă revoluționară; proiectarea sa ar primejdui liniștea și ordinea pu-“



„Comanda socială” devenită capodoperă „Potemkin”

blică”. Ziarele de dreapta amenință că vor fi aruncate grenade în cinematografele care vor îndrăzni să-l prezinte. Au loc două dezbateri în Reichstag. Dosarul filmului întocmit de cenzura berlineză numără peste 300 de file. „Potemkin” apare, totuși, pe ecranele germane. Un triumf.

● Inmormântarea lui Rudolf Valentino, descrisă de Dos Passos: „În timp ce era expus într-un coșciug acoperit cu un brocart cu fire de aur, zeci de mii de bărbați, femei și copii blocau străzile înconjurătoare. Sute de oameni fură



Bărbatul cu cele mai multe văduve: Valentino

călcați în picioare sau răniți de caii poliției. În ploaia deasă polițiștii pierdută controlul. Minați de bastoanele de cauciuc ale polițiștilor și copitele cailor care se cabrau, masele de oameni îngrămădiți intrară în fierbere. Capela funerară fu devastată, bărbați și femei se luptară pentru o floare, o bucată de tapet, o țandără de geam. Vitrinele fură sparte. Mașinile parcate fură răsturnate și distruse. Cînd, după repetate șarje, poliția călare respinse în cele din urmă mulțimea dincolo de Broadway, unde circulația fusese întreruptă timp de 2 ceasuri, se strînsă de pe stradă 28 de pantofi desperechiați și un camion de umbrele, de ziare, de pălării și de minci de haine rupte. Toate ambulanțele din partea aceea a orașului erau ocupate cu transportarea femeilor care leșinasă, a fetelor care fuseseră călcate în picioare. Cîțiva oameni făcură criză de epilepsie. Polițiștii culegeau cetele de copii pierduți”. Ce să mai adăugăm? Că a urmat un lanț de sinucideri, că a luat ființă *Clubul Văduvelor lui Valentino*, că...

1927: Se naște personajul cîntărețului de jazz care „costă și rentează”.

Stan și Bran consumă cantități industriale pentru o bătălie cu frișcă.

● „Cîntărețul de jazz” de Alan Crosland. A costat 500 de mii de dolari. A adus 2 milioane și jumătate.

● La Paris, cu ocazia prezentării primelor filme americane vorbitoare, publicul strigă în sală: „En français! En français!”

● „It” de Clarence Badger. De acum înainte, Clara Bow e numită „It girl”. Primește săptămînal 35 de mii de scrisori de la admiratori.

● „Bătălia secolului” de Clyde Bruckman, cu Stan și Bran. Record de recuzită consumabilă: la filmări se folosesc 3000 de tarte cu frișcă. Henry Miller: „Cel mai mare film comic realizat vreodată”.



Primul „travesti” — un alb negru: Al Jolson

1928: Se naște șoricelul minune Mickey Mouse, care devine prima emblemă best-seller.

● Se naște Mickey Mouse (botezat Topolino în Italia, Ratoncito în Spania, Miki Kuchi în Japonia). Împreună cu ceilalți eroi ai lui Disney, aduce anual beneficii de peste 7 milioane dolari. Devine emblemă comercială pentru pro-



35.000 de
admiratori:
Clara Bow

dusele destinate copiilor. Numai în Anglia, într-un an de zile, mărfurile purtând efigia lui se vînd în valoare de un milion și jumătate de lire sterline.

1929: Se acordă premiile Oscar.
Începe epoca de aur
a romanelor ecranizate.
Nebunia rețelilor de săli.

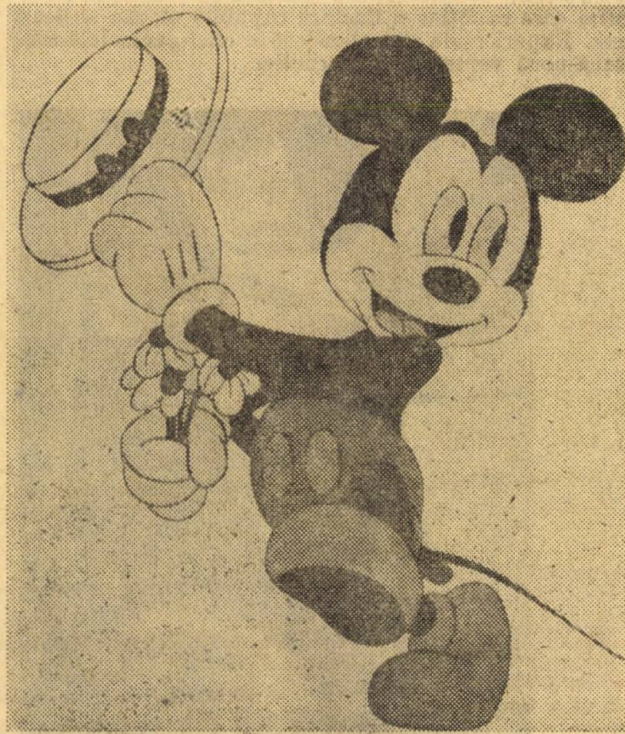
● Se acordă primele Oscar-uri. Din 1953, ceremonia de-
cernării premiului va fi televizată.



Cel mai mare cuplu comic: Stan și Bran

● Scriitorii roiesc spre Hollywood. Toate romanele de
succes sînt ecranizate; consilierii marilor case de producție
citesc cărțile chiar înainte de a fi tipărite.

● Nebunia construirii de cinematografe. Sălile de ci-
nema din micile orașe de provincie din America țin să riva-
lizeze cu splendoarea sălilor new-yorkeze. În zece de orașe
cinematograful devine edificiul public principal și localnicii
îl arată mindri străinilor, ca pe monumentul lui Lincoln.
La sfîrșitul anului, numărul cinematografelor din S.U.A. e
de aproape 10.000



Simbolul universului disneyan: Mickey Mouse

● La Château de la Sarraz, în apropiere de Lausanne, se
ține Congresul internațional al cinematografului independ-
dent. Participă: Eisenstein, Ruttman, J.G. Auriol, Tissé,
Richter, Balász, Moussinac.

1930: „Îngerul albastru“
se cheamă Marlène Dietrich.
Filmul de
„mister-groază-senzații“.

● „Regele șmecherilor“ de René Pujol și Pierre Colom-
bier. Toată Franța cîntă refrenul filmului „J'ai ma combine“
(„Am și eu șusta mea“).

● Marlène Dietrich în „Îngerul albastru“ de Joseph von
Sternberg. S. Krakauer: „În Lola-Lola, sexualitatea a căpă-
tat o nouă incarnare. Această prostituată mic-burgheză din
Berlin, cu picioarele ei provocatoare și comportarea ei pu-
tîn aleasă, respiră o impasibilitate senzuală, care provoca
bărbații să afle secretul ascuns dincolo de egoismul ei
dur și recea ei aroganță“.

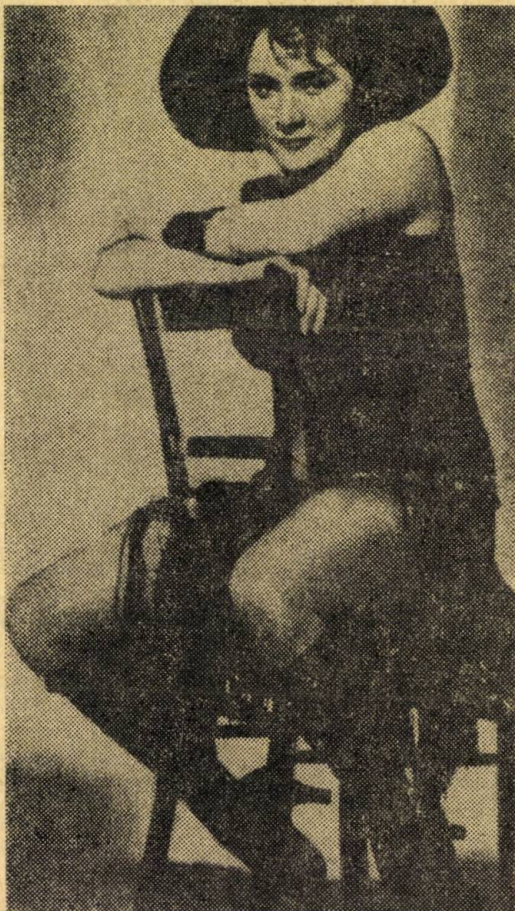
● „Îngerii iadului“ de Lewis Milestone. Apare moda
lenjeriei Harlow.

● „Dracula“ de Tod Browning, cu Bela Lugosi. Din mo-
tive publicitare, „Printul spaimei“ e obligat de producători
să-și primească invitații stînd în sicriu și să apară la pre-
mierele de la Chinese Theatre cu o gorilă în lesă.

1931: **Brecht contra Pabst:**
 autorul piesei nu se recunoaște în film.
 Se lansează moda femeilor
 platinat tip Jean Harlow.

● „Opera de trei parale“ de G.W.Pabst. Berthold Brecht intenționează un proces regizorului, susținând că acesta i-ar fi alterat opera.

● „Blond-platinat“ de Frank Capra. Mii de femei încearcă să imite blondul platinat (care era natural) al părului lui Jean Harlow. E promis un premiu de 5000 dolari chimistului care va obține o tinctură capabilă să dea aceleași reflexe. Experiențele sînt abandonate cînd pacientele care încearcă noua vopsea de păr, chelesc.



Un înger fatal: Marlène

1932: **Filmul lansează**
 nu numai coafuri...
 „Zero la purtare“
 interzis.

● „Grand Hotel“ de Edmund Goulding. Joan Crawford lansează gulerele de pîchet alb.

● „Zero la purtare“ de Jean Vigo. Rămîne interzis de cenzură pînă în 1945. Săptămînalul *Choisir*: „Opera unui maniac obsedat care își exprimă fără artă gîndurile tulburi“. E.Sée, președintele comisiei de cenzură, mărturisește: „Am primit o notă de serviciu cu ordinul de a interzice „Zero la purtare“ înainte de a-l fi putut vedea și judeca imparțial, eu și colegii mei“.



Modelul unei epoci: Jean Harlow

1933: **„Crucișătorul“ lui Eisenstein**
 inspiră răscoala de pe un vas olandez.
 Cum te îmbraci
 ca să semești cu vedeta preferată?

● Pe crucișătorul olandez *De Zewen Provinciën* izbucnește o revoltă. Marinarii pun mîna pe vas și pornesc spre portul Surabaya, unde izbucnise o răscoală. Se predau abia la intervenția aviației. La proces declară că gestul lor a fost inspirat de „Crucișătorul Potemkin“ al lui Eisenstein.

● Magazinele americane pun în vînzare, la prețuri modeste, rochiile copiate după modelele lansate de actrițele de film. Există raioane cu numele vedetelor, unde te poți îmbrăca dacă îți închipuiești că semești cu ele.



Și-a început cariera Joan Crawford

1934: Un cîntec lansat de film
 cucerește o lume.
 Filmul cu gangsteri
 devine primejdie publică.

● „Fial Chinei“ de Ciu-Cin-Tsi. Un cîntec revoluționar compus de Ni Er pentru acest film devine în 1949 imnul național al Chinei Populare, după ce timp de 15 ani fusese marșul partizanilor chinezi.

● *Legion of Decency* dezlănțuie campania împotriva filmelor de gangsteri declarate mijloace de incurajare a delincvenței.

● „Vălul pictat“ de Richard Boleslawsky. Greta Garbo relansează moda turbanelor.

● „S-a întîmplat într-o noapte“ de Frank Capra. Cînd într-o secvență Clark Gable își scotea cămașa, spectatorii au constatat cu stupeoare că actorul, nesocotind moda, nu purta maiou. La cîteva luni de la premieră, o delegație a fabricanților de tricotaje protestează la Hollywood: vînzările scăzuseră cu 25%.



Îmită, dacă-ți șade bine...

1935: Betty Boop șochează puritanele:
 purta prima rochie-mini.
 Chaplin intră
 „în atenția“ naziștilor.

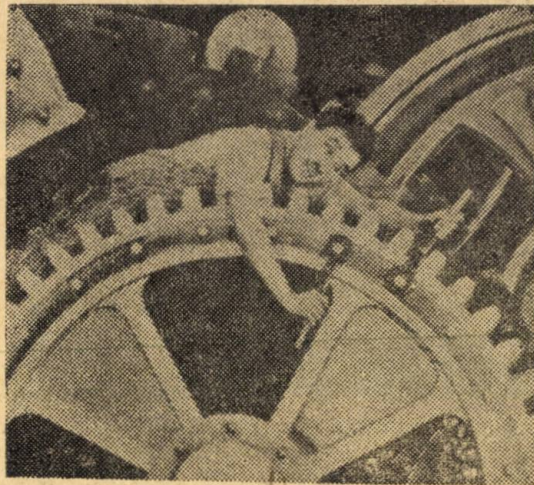
● Ligile feminine puritane, în frunte cu *Fieele revoluției*, acuză de imoralitate pe Betty Boop, personajul desenelor animate ale fraților Fleischer. Cenzura interzice filmele.

● *Tobis*, casa care produsese „A noastră-i libertatea“ al lui Clair, intențază un proces de plagiat lui Chaplin pentru „Timpuri noi“. Clair refuză să susțină această acțiune întreprinsă de un funcționar al lui Goebbels: „Dacă Chaplin s-a inspirat din filmul meu, aceasta e o mare onoare pentru mine“.

1936: O perucă buclucasă, un dans
 și încă o moarte celebră la Hollywood.
 Enciclică papală
 în privința cinematografului.

● *John Gilbert* moare în urma unui atac de cord: cu o zi înainte îi căzuse peruca în timp ce dansa la o recepție de la Hollywood.

● Papa Pius al XI-lea emite enciclica *Vigilanti cura*, primul document pontifical asupra cinematografului.



Un angrenaj diabolic: „Timpuri noi“

● „*Furie*“ de Fritz Lang. Ecorile pe care le stîrnește filmul în rîndurile publicului determină autoritățile americane să inițieze o anchetă privind cazurile de linșaj și să ia măsuri drastice.

● La Paris, Henri Langlois, Georges Franju și Jean Mitry fondează Cinemateca.

1937: „Marea iluzie“ provoacă
 dezamăgirea realizatorului ei.
 Prima denunțare a hitlerismului
 se cheamă „Dictatorul“.

● „Iluzia cea mare“ de Jean Renoir. Germania hitleristă interzice filmul. Renoir: „Aș fi vrut ca un german, după spectacol, să-și spună — „Acești francezi sînt niște oameni de treabă. Mîncă și beau la fel ca noi, ca și noi au nevoie de dragoste și mai presus de toate de prietenie“. Din nefericire, nemții nu au dreptul să-mi vadă filmul. Sînt profund nefericit“. Roosevelt: „Toți democrații ar trebui să vadă acest film“.

● Chaplin anunță că pregătește un film despre *Hitler*. Naziștii înțeleg imediat cam despre ce poate fi vorba și in-



Frumosul partener al Gretei-Garbo: John Gilbert

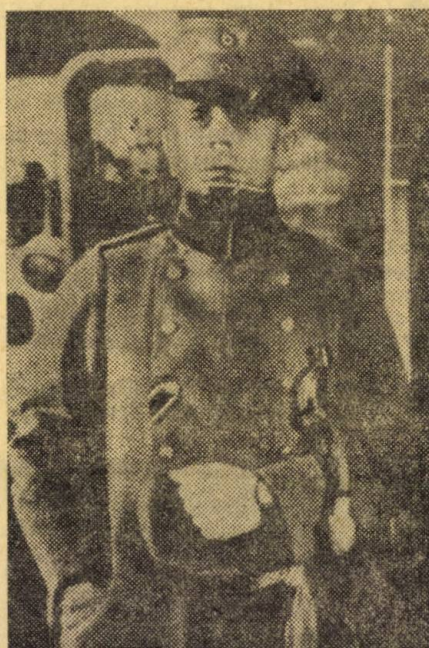


Linșaj? „Connais-pas!” („Furie“)

cearcă să împiedice realizarea proiectului. An loc discuții diplomatice, demersuri ale consulului german la Los Angeles, se proferează amenințări la adresa persoanei lui Chaplin. „Dictatorul” va fi realizat în pofida amenințărilor.



Și totuși „Dictatorul” a fost realizat...



Un Stroheim fără iluzii:
„Iluzia cea mare”

1938: Un copil-minune
e cotate mai bine decât
Garbo și Gable:
se numește Shirley Temple.

● „Veniturile lui Shirley Temple” (la vârsta de 10 ani) se cifrează la 307.014 dolari. Din 1934 până în 1938 figurează mereu în fruntea box-office-ului, înaintea Gretei Garbo și a lui Clark Gable.

● „Jezabel” de William Wyler. Bette Davis la apogeu. Guvernatorul statului Massachusetts (în care s-a născut actrița) decretează ziua de 5 aprilie, ziua ei de naștere, sărbătoare națională.

1939: Cel mai mare succes de casă
din istoria filmului: „Pe aripile vântului”.
După 30 de ani, același film
dă o nouă lovitură.

● Moare Ivan Mosjukin. În pivnița casei în care a locuit se găsesc lăzi întregi cu scrisori de la admiratori, nedescăpate. Ultimul rol important al actorului — „Casanova”.

● „Pe aripile vântului” de Victor Fleming. Cel mai mare succes de casă din istoria cinematografului. În 1968, Metro Goldwyn Mayer îl transpune pe peliculă de 70 mm, salvându-se de la faliment. În noua versiune, reușește chiar să dubleze încasările variantei normale.

● „Țara Moșilor” de Paul Călinescu, premiat la Veneția. Primul premiu internațional obținut de filmul românesc.



Cu zîmbetul ei
a întristat multe
mari vedete



O vedetă care a impus Hollywood-ului genul ei: Bette Davis



Rezistă și la ora asta, ca rețetă: „Pe aripile vântului”

ționalismul în filmele lor. Am dat instrucțiuni foarte clare ca francezii să nu producă decît filme ușoare, seci și, dacă se poate, inepte”.

● „Nevastă-mea vrăjitoare” de René Clair. Protagonista filmului lansează pieptănătura Veronica Lake.

1940: Sondaje de preferințe actricești:
Amedeo Nazzari și Alida Valli sînt favoriți.
În ciuda războiului, epoca telefoanelor albe atinge apogeul.

● Italia: revista *Cinema* publică rezultatele referendumului printre spectatori privind actorii italieni. Pe primul loc, Amedeo Nazzari. Cu 19.220 de voturi Urmează Fosco Giachetti (5.481) și Vittorio de Sica (4.209). Actrițele cele mai iubite sînt: Assia Noris (9.250), Alida Valli (8.991) și Paola Barbara (8426). Epoca filmelor cu telefoane albe.

1941: O muză a Hollywoodului
devine muza aviatorilor: Mae West.
Welles
îl șochează pe Hearst.

● Centurile de siguranță ale aviatorilor din Royal Air Force primesc oficial numele lui Mae West.

● „Cetățeanul Kane” al lui Orson Welles iscă minia lui Randolph Hearst. Marele magnat al presei se simte vizat.

1942- O simfonie franceză
îi sună prost lui Goebbels.

1943: Michèle Morgan lansează fulgarinul negru;
Veronica Lake — o coafură.

● „Remorques” de Jean Grémillon. Michèle Morgan poartă un impermeabil negru. În Franța apare o nouă modă.

● Bette Davis fondează și conduce *Hollywood Canteen*, în ajutorul combatanților.

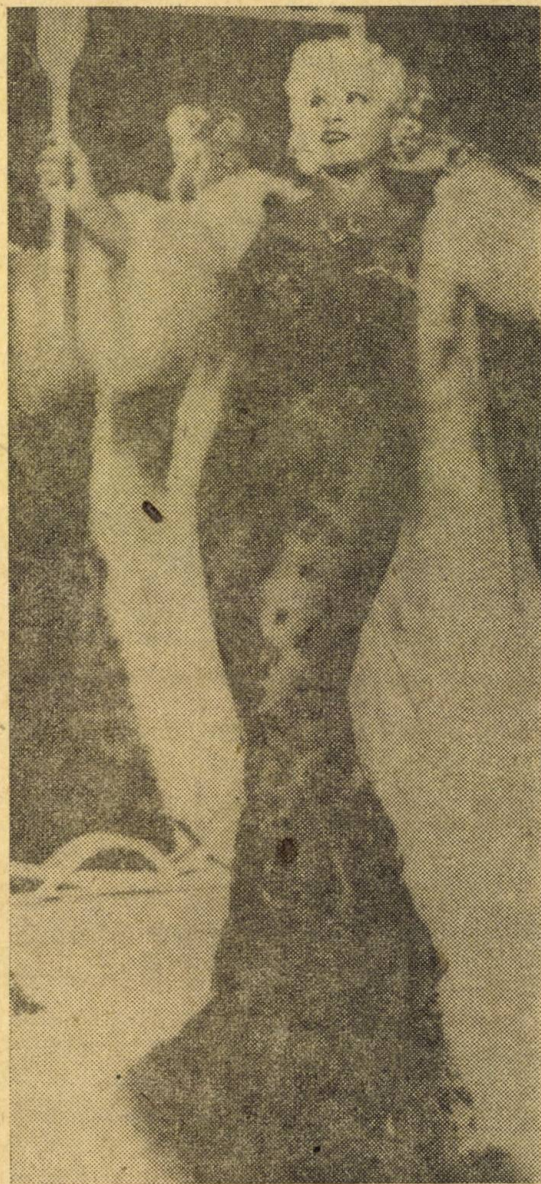
● Goebbels, după ce vede „Simfonia fantastică”, filmul lui Christian-Jacque: „Sînt furios că birourile noastre din Paris îi învață pe francezi cum să înfățișeze na-



Frumosul italian
din timpul răz-
boiului: Amedeo
Nazzari



O actriță
care
rezistă timpului:
Alida Valli



Vedeta cu forme pline: Mae West



Cetățeanul... Welles



O noapte de glorie

1944: Apare „o noapte“
ce va rămâne
în istoria
filmului românesc.

● „O noapte furtunoasă“ de Jean Georgescu. Aurel Jiquidi creează schițele de decoruri și costume.

1945: Neorealismul lui Rossellini primit cu răceală

● Rossellini își amintește: „Roma oraș deschis“ a fost proiectat în Italia, în septembrie 1945, cu ocazia unui mic festival, și fluierațiile nu au lipsit. Presa a primit filmul fătis și unanim nefavorabil“.

● Polonia: din cele 789 de cinematografe existente în 1938 mai sînt în stare de funcționare 5.



O comedie
care a lansat
o coafură:
„Nevastă-
mea vrăji-
toarea” →



„Gilda” a lansat o bombă: Rita Hayworth



Un Chaplin grav: „Monsieur Verdoux”

**1946: Mare pasiune pentru film:
bilanțurile devin recorduri.
Încă o explozie feminină:
Rita Hayworth.**

● La un an după terminarea războiului, record de spectatori în SUA: se vînd 5 miliarde de bilete.

● „Gilda” de Charles Vidor, cu Rita Hayworth. Bomba atomică lansată la Bikini un an mai târziu a fost botezată Gilda și purta efigia eroinei. În Anzii Cordilieri, o expediție îngroapă o copie a filmului pentru posteritate. Se cumpără în neștire un disc pe care erau înregistrate, cu ajutorul unui stetoscop, bătăile inimii actriței.

**1947: Chaplin interzis în SUA.
McCarthyismul începe
cea mai mare
„vînătoare de vrăjitoare”.**

● „Domnul Verdoux” al lui Chaplin e interzis la Memphis de către comitetul de cenzură din Tennessee: „O comedie care face din asasinat o glumă”. Veteranii de război catolici fac de gardă la cinematografele din oraș pentru a împiedica accesul publicului.

● Comisia pentru cercetarea activității anti americane începe la Hollywood, sub conducerea lui J. Powell Thomas, „vînătoare de vrăjitoare”.

**1948: Grevă la „Toho”:
Cineștii japonezi protestează
împotriva șomajului,
iar poliția îi urmărește din helicopter.**

● Aprilie: direcția mării companii japoneze *Toho* anunță concedierea a 1200 de salariați, printre care se află și cîțiva conducători ai sindicatului muncitorilor. Se declanșează greva. August: poliția împresoară studiourile, somîndu-i pe greviști să le părăsească. Helicopterul generalului care conduce operația se rotește zi și noapte deasupra clădirii. Septembrie: după 195 de zile de grevă, administrația consimte să trateze cu sindicatul. *Toho* pierduse 140 milioane de yen.

**1949: Vedetele se opun „industrializării” lor.
Ingrid Bergman „fuge” de la Hollywood.
De Santis oferă
„Orez amar”.**

● „Fuga” lui Ingrid Bergman de la Hollywood (actrița își abandonează soțul și fiica, căsătorindu-se cu Rossellini) provoacă o violentă reacție a cercurilor puritane. Un senator ia cuvîntul în Congres. Presa suedeză se alătură atacurilor de peste ocean. Bergman, după incident: „O actriță de cinema e într-adevăr un ridicol produs comercial; întotdeauna publicul sare să-ți spună ce trebuie să faci”.



Un neorealism sumbru: „Orez amar“

● „Orez amar“ de Giuseppe de Santis. Lansarea cu tam-tam a Silvanei Mangano. Publicitate la Paris: „Ana Magnani, cu 15 ani mai puțin; Rita Hayworth, cu 10 kg. mai mult; Ingrid Bergman, cu temperament latin; are mai mult sex-appeal decit Mae West și Jane Russel la un loc.“

1950- Cinematograful luptă pentru public.

1952: Se naște filmul în relief.

Se încearcă obținerea celei de-a treia dimensiuni.

● Un bussines foarte rentabil: cinematografele *drive in*. America numără vreo 4500.

● La New York, Arch Oboler lansează „Bwana“, film în relief, cu sloganurile: „Un leu pe genunchii dumneavoastră“ și „Iată, în sfârșit, dragostea în trei dimensiuni“.

1953: Apare ecranul cinemascopic.

Fellini prinde în reflector primii eroi ai viitoarei „Vieți ușoare“

● „Tunica“ de Henry Koster, primul film în cinemascop salvează de la faliment casa Fox.

● I „vitelloni“ de Federico Fellini. Cuvântul „vitellone“, folosit în Romagna, de unde e originar regizorul, intră în limba literară și se generalizează. (*Dizionario etimologico italiano*)

● Scotând Yard-ul descoperă o societate secretă ai cărei membri, adolescenți, oficiau liturghii negre adorind efiile unor vedete. Pe fotografiile lor, mărite la dimensiuni gigantice, era scris: „Glorie sfintei Marilyn Monroe“, „O adorăm pe sfinta Ava Gardner“.

1955: Gina Lollobrigida, favorită națională.

Moare James Dean.

Marilyn Monroe

și contractul supervedetei.

● „Pline, dragoste și fantezie“ de Luigi Comencini. Gina Lollobrigida devine „la Gina nazionale“ pentru italieni și „Lolodelicious“ pentru americani. Turnir modern: la Milano, 26 de pictori se întrec făcându-i portretul. Turneu triumfal în capitalele europene și cit mai multe extravagante: la Paris apare călare pe un asin.

● Moare într-un accident de mașină James Dean. Se



Lollobrigida, vedeta nr. 1, pînă la apariția Sophiei

vînd într-o clipă 400 de mii de busturi ale actorului pe care admiratorii le vor ține acasă între două luminări aprinse și 600 mii de exemplare dintr-un album cu fotografiile sale. Mașina ucigașă, un Porsche de aluminiu, a fost expusă putînd fi blestemată pentru 25 de cenți. Fragmente din hainele actorului se vînd la bursa neagră.

● Cadou de revelion: Marilyn Monroe semnează cu casa Fox, cel mai avantajos contract pe care l-a avut vreodată un star. Obține nu numai dreptul de a refuza scenariul și regizorul, ci și pe acela de a-și alege singură operatorul.

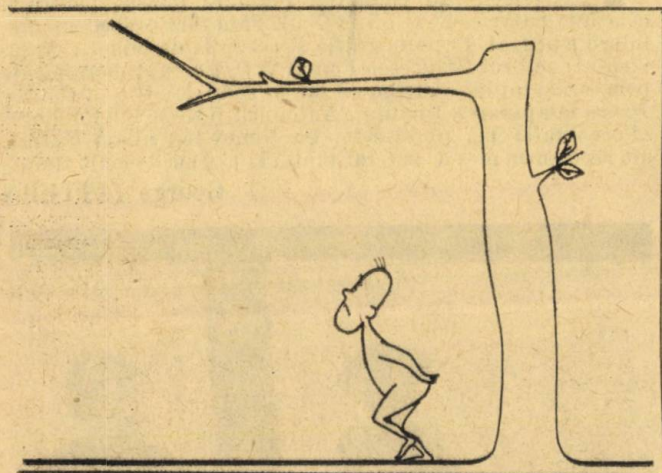
● „Femeia fluviului“ de Mario Soldati. Toată lumea aude numele Sophiei Loren. Inclusiv Lollobrigida.



Idolul generației beat: James Dean



Vadim a creat-o pe B.B....



... iar Gopo a creat „Scurtă istorie“



Kalatozov stîrnește admirația cu „Zboară cocorii“

1956: Free-cinema-ul.
Mitul epocii post-belice
 e înseris
 în două inițiale: B.B.

● **Explozie:** *National Film Theatre* prezintă primul program. Free cinema. Filme de Lindsay Anderson, Lorenza Mazzetti, Karel Reisz și Tony Richardson.

● **Altă explozie:** Brigitte Bardot în „Dumnezeu a creat femeia“ de Roger Vadim. La carnavalul de la Rio, o sută de mii de bărbați îi scandează numele în ritm de sambă. Simone de Beauvoir: „Brigitte Bardot n-are amintiri, n-are trecut și datorită acestei inconștiențe regăsește acea inocență totală care, în credința mitică, e atribuită copilăriei“.

1957: Animația românească
 la festivalul
 filmului
 de la Cannes.

● „Scurtă istorie“ de Gopo. România cîștigă primul său *Palme d'Or*.

● „Baby doll“ de Elia Kazan. Într-o secvență, Carroll Baker apare într-o cămașă de noapte mini, legănîndu-se încet, sugîndu-și degetul mare. Cardinalul Spellman al New York-ului: „Cei catolicilor să nu vadă filmul sub pedeapsa de păcat“. Cămașile de noapte lansate pe piață se cheamă „baby doll“ și se vînd în mai mult de 10 milioane de bucăți.

1958: Kalatozov
 stîrnește admirația
 tuturor la Cannes.

● „Zboară cocorii“ al lui Kalatozov este distins cu Marele Premiu la Cannes. Și publicul și juriul își exprimă admirația. Se apreciază calitatea imaginii (S. Ūrușevski) și a interpretării (Tatiana Samoilova – Alexei Batalov).

1959: Alt succes
 mondial: filmul
 lui Ciuhrai.

● „Balada soldatului“ de Grigori Ciuhrai atrage numai laude. „Regizor cu o personalitate originală care aduce cinematografului un suflu nou“ (Boussinot „L'enciclopédie du cinéma“).



O „Baladă“ de succes

1960: Fellini supără Roma
arătându-i chipul.
Antonioni nu e înțeles
la Cannes.

● „La dolce vita” de Federico Fellini. La gala de la Milano, filmul e fluierat de domnii în smokinguri și doamnele în vizon. *Osservatore Romano* dă semnalul campaniei: Vaticanul declară filmul „inacceptabil din punct de vedere moral”. *Popolo*, ziarul democrat-creștinilor: „O rară ofensă adusă demnității Romei”. Papa cere să vadă filmul și iese consternat. Cardinalul Siri, iezuiții și dominicanii sînt de partea lui Fellini. Primarul adjunct al Romei declară: „E un film criptopornografic”. Consiliul Național Heraldic blamează oficial pe membrii familiilor aristocratice care apar în film. Oficial Catolic interzice credincioșilor să-l vadă. Parlamentul e dezbinat. Fellini suride: „În „La dolce vita” fiecare poate să-și vadă chipul, cu condiția să fie destul de sincer pentru a-l căuta și recunoaște”.

● Imitatoarele lui Brigitte Bardot provoacă triplarea vânzării poștelor.

● La Cannes, „Aventura” lui Antonioni e fluierată copios.

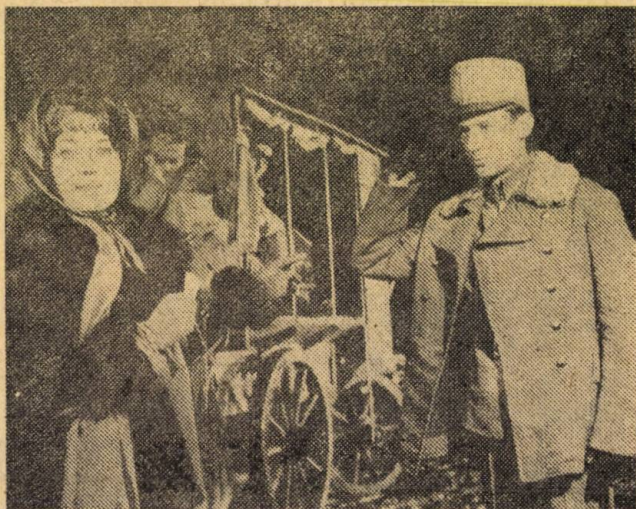
1961- „Eclipsa”

1962: și
învățămîntul
universitar.

● „Viridiana” lui Buñuel provoacă iritare în cercurile guvernamentale și catolice.

● La Universitatea din Milano, „Eclipsa” de Antonioni devine material aplicativ pentru cursul de filozofie (ținut de Enzo Paci).

1965: Liviu Ciulei aduce
filmului românesc
un mare premiu de regie la Cannes:
„Pădurea spînzuraților.”



„Pădurea Spînzuraților” — un nou premiu internațional

1966: „Călugărița” devine
un scandal și un fals succes.
N-are de cîștigat
decît Diderot.

● „Călugărița” de Jacques Rivette, după Diderot. O sută douăzeci de mii de călugărițe franceze protestează vehement împotriva filmului „calomnios”, „obscur”, înainte

ca el să fi rulat pe vreun ecran. Școlile confesionale trimit spre semnare părinților elevilor, liste de protest. Ministrul Informațiilor interzice filmul. Dar cenzura se opune. Cartea lui Diderot se vinde acum în peste o sută de mii de exemplare.

1967: Începutul unei strălucite cariere cinematografice internaționale a lui Miklos Jancso cu „Sărmanii flăcăi”, distins cu premiul criticilor englezi.

1968: Festivalurile intră în criză:
sînt contestate, întrerupte.
Bîntuie spiritul revoluției
și apar instituții cu denumiri à la 1789.

● *Etats Généraux du Cinéma*. Întreruperea festivalului de la Cannes. Pesaro și Veneția au aceeași soartă.

1969: Un film capătă numele
„Fellinicon”.
Pe Antonioni
îl plictisește pornografia.

● „Satyricon” de Gianluigi Polidoro (lansat pentru a concuza „Satyricon”-ul lui Fellini). Fapt fără precedent: Polidoro e acuzat de pornografie și corupție de minori. Argumentul: actorul Francesco Pau ar fi fost corupt moralmente prin însuși faptul distribuirii lui în rolul lui Giton. *Cinema Nuovo* ia apărarea filmului. Antonioni îi scrie lui Polidoro: „Pornografia mă plictisește. La filmul tău m-am distrat, am ris cum nu mis-a mai întîmplat la cinema de mult timp”.

George LITTEA



«Flăcăii...» lui Jancso Miklos

În 1971,

filmul
de dragoste
a avut

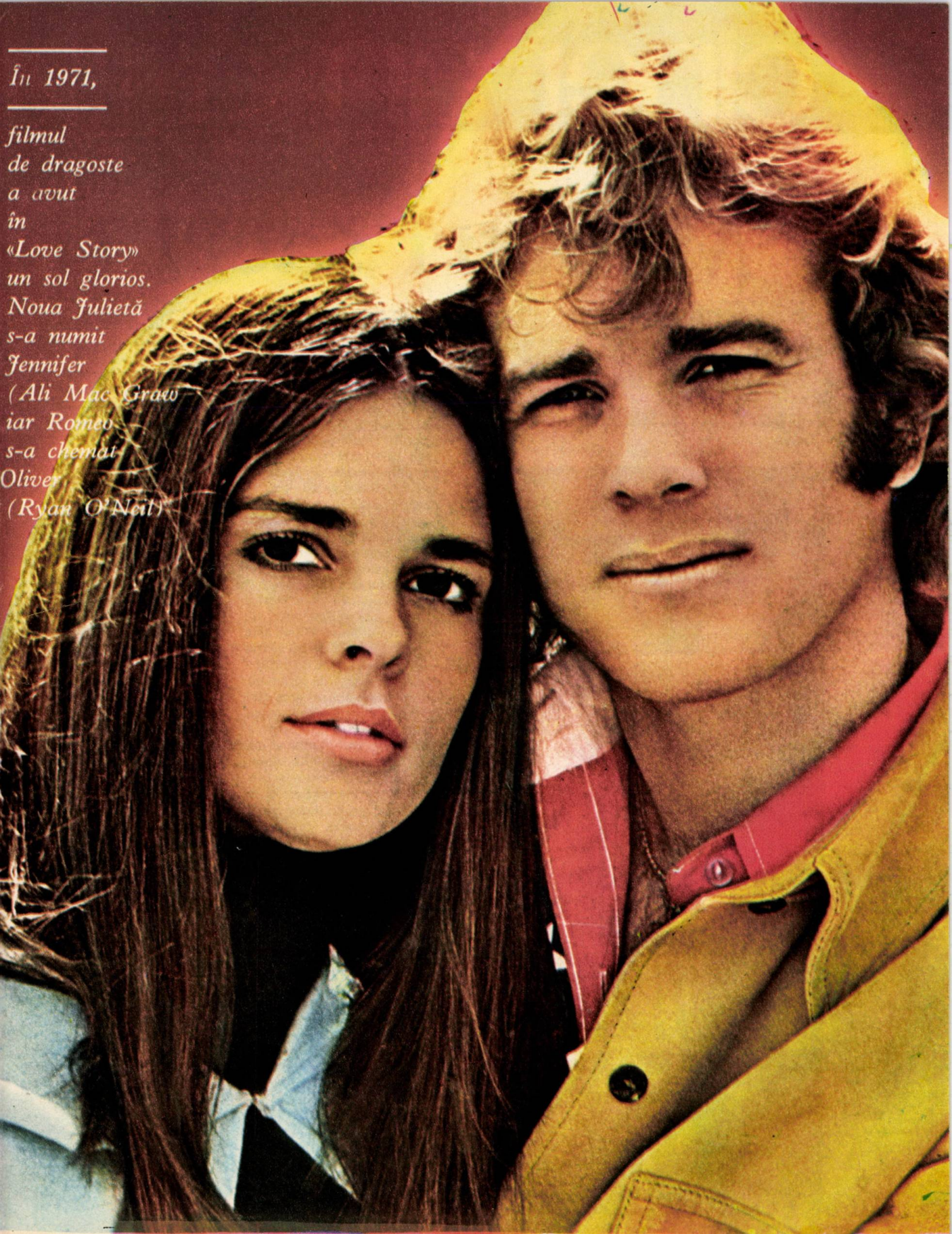
în
«Love Story»
un sol glorios.

Noua Julietă
s-a numit

Jennifer
(Ali Mac Graw)

iar Romeo
s-a chemat

Oliver
(Ryan O'Neil)



Monștri sacri și

*Totul vestește
epoca
dispariției vedetei
și a apariției actorului-autor*

Gloria Swanson era o semizeită



Chiar și cei mai tineri dintre noi îl socotesc pe Picasso contemporanul nostru, al tuturor; dacă rostim însă numele Gloriei Swanson — să zicem — ni se pare că ne-am rupt de veacul acesta, că ne-am rătăcit prin alte timpuri. Și totuși, chipul ei, împodobit cu o pălărioară castron și o guriță-inimioară, îi săgeta pe spectatorii anilor '20, deci ai unei perioade în care o operă capitală a artei moderne, «Domnișoarele din Avignon» (1907), avea o oarecare vîrstă. Ritmul galopant în care cinematograful face și desface mituri, lureșul cu care fabrică și nimicește vedete este, de fapt, ritmul firesc al unei arte care în numai 75 de ani a străbătut toate etapele de dezvoltare. El este, de asemenea, ritmul firesc al unei arte care a creat relații neobișnuite, delirante, între spectator și interpret, căci filmul a instalat cea mai deplină intimitate între consumator și produs; nu ne procură el, în cel mai înalt grad, iluzia vieții, nu se vorbește despre «o viață ca-n filme»? «De-a lungul istoriei — remarcă eseistul Claude Roy într-un studiu dedicat «Paradoxului spectatorului» — histrionii au fost, rînd pe rînd, mai puțin decît nimic și mai mult decît totul. Înmormîntarea lui Molière și cea a lui Rudolf Valentino simbolizează existența acestor creaturi: pe jumătate demoni — la început, apoi pe jumătate zei». Toate generațiile crescute odată cu cinematograful și-au avut idolii, vedetele lor, în existența și înfățișarea cărora s-au statornicit idealul etic și estetic al muritorilor, în care și-au recunoscut împlinirile și deza-

măgirile, frămîntările, capriciile, modul de a concepe, de a accepta sau de a respinge lumea.

Vedeta va dispărea

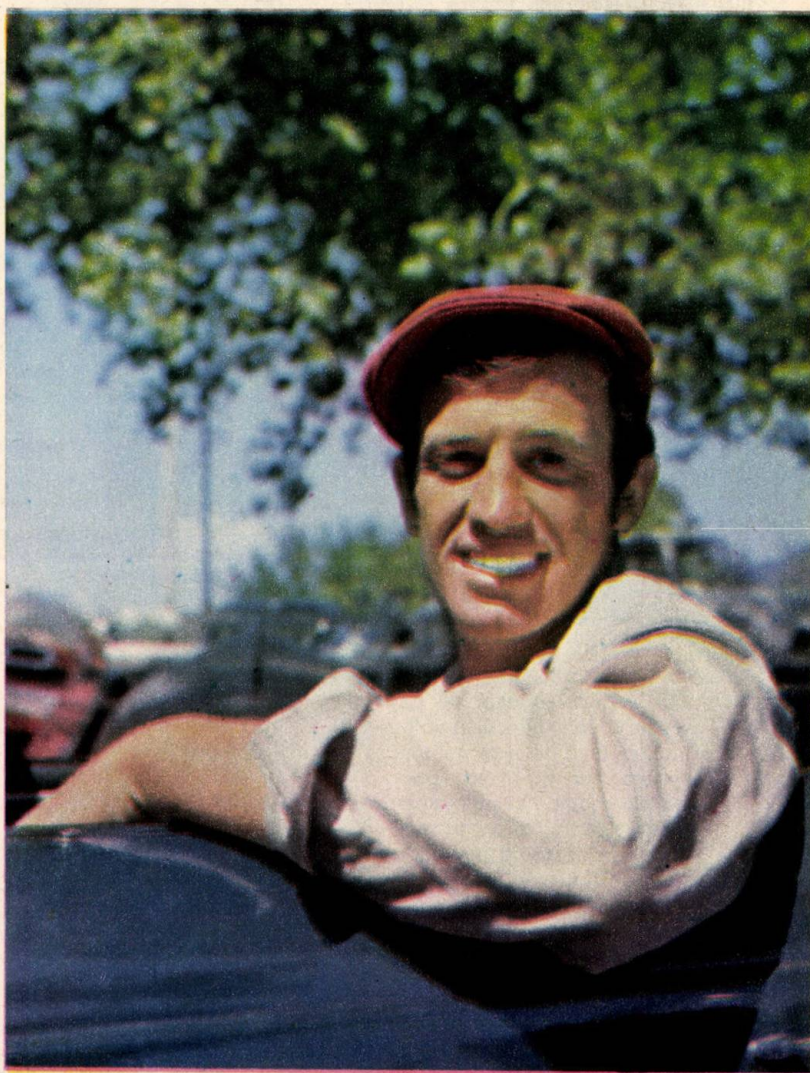
De la Douglas Fairbanks, tipul de sportiv care gîndește repede și pleznește de sănătate, la Belmondo, cel care «este așa cum este și vrea să fie lăsat în pace», de la Mary Pickford, «logodnica Americii», la «notre Brigitte nationale», mitul vedetei a crescut ca o cocă uriașă în care s-a pus prea multă drojdie și a fost ținută prea mult la căldură. Din terenul mînos al mitologiei contemporane s-a hrănit o întreagă literatură publicistico-sociologică. N-a rămas fir de tresărare umană, de dorință, speranță sau, pur și simplu, de moft, fără «proiecția lui înafară — vedeta». Aici totul este limpede, ordonat, spus o dată pentru totdeauna, încît ne putem descurca și cu ochii legați; știm precis pe ce buton trebuie să apăsăm ca să dăm de James Dean și mitul tinereții. Unde bijbîim, unde batem chiar pasul pe loc, este problema lui «acum și astăzi», cînd aparițiile unor vedete devin meteorice în comparație cu stabilitatea celor de altădată. Un cronicar englez presupune că, nici mai mult, nici mai puțin, prin 1975, nu va mai fi vorba de vedete, căci nimeni nu va mai avea răgazul necesar să se constituie ca atare. Să fie la mijloc plictiseala, excesul de luciditate, febra demitizării ca semn al înțelepciunii, al dezabuzării ori al altei mode, cea a contestației? Răspunsul se află

cinerama

demnitatea



James Dean reprezenta mitul tinereții



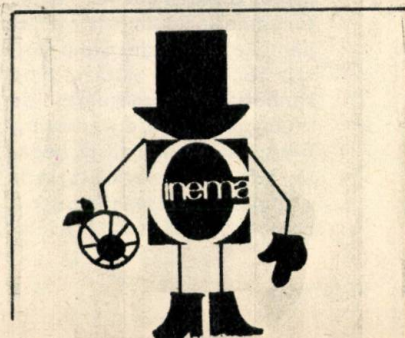
Bébel «vrea să fie lăsat în pace»

împrăștiat peste tot, în diferite doze, dar important mi se pare că, la capătul unei evoluții convulsionate, pline de splendori și de deșertăciuni, destinul actorului pare să se reîntâlnească cu adevărata demnitate. Primul semn

a fost neîncrederea tăioasă cu care lumea nu s-a lăsat dusă de nas de apariția *anti-vedetei*, în ciuda văzurilor dialectice cu care s-a acoperit cuvântul, în ciuda publicității.

Ce vrea să zică *anti*? (dincolo de o anumită stare de

complexe pe care cinematografia o încearcă față în față cu celelalte arte care, știm, minuiesc din plin și mai de mult această particulă protestatară).



cinerama



Hepburn din Chailot

Că vedeta coboară de pe pedestal în mijlocul publicului, că fuge de el ca o ciută speriată, că nu-i mai plac pietrele scumpe ci puloverul de funcționară, că nu se mai retrage în mister și în palate, ci «în obișnuit» și într-o vilă cu câteva camere? Dar să ne amintim ce s-a întâmplat acum 17 ani cu adolescența aceea cu pletele în vînt care a ridicat atît de sus steagul antivedetismului, cu B.B. Produs al unei generații care ura sofisticările și aplecarea în fața idoliilor, Brigitte a ajuns acolo unde știm cu toții; fenomen social, mit la pătrat, nebunie, obiect de studiu pentru sociologie. Astăzi, cînd simbolul s-a consumat de mult, actrița se dovedește a fi cea mai conformistă vedetă, atît de conformistă încît a ajuns să-și deseneze pistrui pe obraz, după moda Marlène

Două

Întrebată de un ziarist, actrița Simone Signoret dă definiția expresiei **monstru sacru**: «Ce înseamnă monstru sacru? (Signoret silabisește cele două cuvinte, le repetă, literă cu literă, de parcă le-ar încerca dacă se potrivesc într-un careu de cuvinte încruciate.) Ce înseamnă?... Nu mare lucru. O mustră, ticuri, manii, o personalitate puternică, poate... Nu știu exact...»



cinerama



'71 — Anul Girardot

părerii

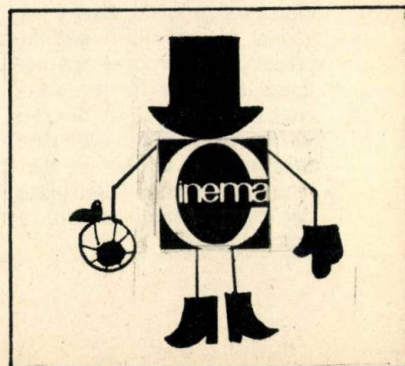


Iar unul din cei mai sacri monștri ai deceniului nostru, Jean Gabin, declară: «Mi fac meseria de actor. Foarte important e regizorul. El ține în mână piinea și cuțitul. Dacă nu-și face bine treaba, mă orientez eu singur și știu ce am de făcut. Dacă-mi place să joc? E o meserie ca oricare alta. Nu mă plictisește, și alăta tot. Îi respect îndeosebi pe actorii proveniți din cabaret și din music-hall. Acolo e adevăratul institut de actorie. Cel clasic. Acolo înveți cel puțin să umbli și să traversezi o scenă de unul singur».

Jobert. Să nu ne mințim. Cinematograful, prin însăși condiția sa de vast teritoriu mitologic, nu prea oferă actorilor locuri de ascunzătoare ori de reculegere și, la urma urmei, nu aceasta este problema lui «a fi sau a nu fi». Se întâmplă o reacție sănătoasă și necesară: ne întoarcem ochii la actorii care vor să fie vedete cu demnitate, să împace succesul cu bunul simț, să nu întrețină o curiozitate de doi bani în jurul lor, să nu-și trăiască viața ca într-o într-o imensă vitrină; în ultimă instanță — să restabilească echilibrul actor-vedetă.

Cîndva, ceea ce numea Cocteau «monstru sacru» era o astfel de ființă, actorul cu personalitate copleșitoare, fie că era frumos sau pociț, tînăr sau bătrîn. Nu știu cîți muritori și muritoare și-au dorit să semene cu Michel Simon cu Bette Davis, cu Fernandel, cu Katharine Hepburn ori cu Gabin. Ei (i-am ales la întîmplare) au rezistat însă tuturor modelor și valurilor, pentru că în ei trăiește Actorul. Poate abia acum, cînd începem să ne eliberăm de tirania vedetei, a antivedetei, cu tot cortegiul lor de speculații și făgăduințe, vom avea mai mult timp și putere să-i iubim pe ei, actorii, pe cei care «trebuie să fie deștepți sau proști la ore fixe, veseli sau triști cînd au sau nu chef» (Camus). Poate abia acum vine vremea unui Peter O'Toole, unui Smoktunovski, a unei Julie Christie sau Annie Girardot.

Magda MIHĂILESCU



cinerama

Fenomenul Jobert

De la Bardot, în filmul francez n-a mai apărut asemenea ascensiune feminină rapidă și spectaculoasă pînă la fenomenala Jobert. E drept că acum 5 ani Marlène Jobert îl întâlnea pe Belmondo în «Hoțul» lui Louis Malle. Dar ea apărea doar într-un rol episodic. Acum, în «Mirii anului II» — deși a avut de atunci doar cîteva roluri importante și a turnat în total numai 11 filme — este partenera lui Belmondo, **de la egal la egal**. Producătorii și regizorii și-o dispută. După ce s-a întors din România, a plecat în Maroc și apoi în Scoția, unde a turnat cu Kirk Douglas.

Se poate oare afirma despre Marlène că întruchipează și un anume fenomen social, așa cum se spunea despre Brigitte? S-ar părea că nu. Stilul ei de a «juca jucăuș», sprinter — mobilitate în cadru — s-ar putea intitula acest stil — o definesc în mod special. Plus pistruii, care-i năvălesc în obraji, îi escaladează pînă și fruntea, îi atacă nasul acvilin și o caracterizează perfect. Cînd dispăre din cadru, continui să-i simți prezența, să o vezi pe Marlène Jobert cea pistruiată, care restabilește echilibrul actor-vedetă.



cinerama



Fenomenul Smoktunovskii

Ieri Hamlet. Azi Ceaikovski. Pe cine va incarna oare mii-ne actorul Innokenti Smoktunovskii? Criticii se declară neputincioși cînd e vorba să-i definească maniera interpretativă. De la un rol la altul nu poate fi găsit un numitor comun. Smoktunovskii distruge sistematic schemele de interpretare și îi determină pe critici să-i proclame plurivalența și universalitatea.

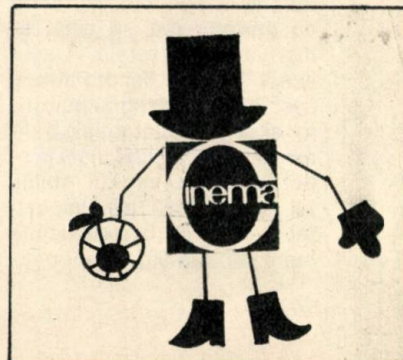
Se pune așadar întrebarea: Ce e misterul Smoktunovskii? De ce, oare, cu chipul nu tocmai frumos, cu statura mijlocie și puțin adusă, cu ținuta-i nu tocmai impozantă, izbutește, după ce l-ai văzut jucînd chiar și o singură dată, să te fascineze?

Iată ce scrie colegul său, Aleksei Batalov, despre Smoktunovskii: «Chiar pentru cel mai fin cunoscător rămîne un mister cum flăcăul ăsta dintr-un sat siberian, fiul unui docher din portul Krasnoiarsk, a izbutit să se prezinte spectatorilor ca prinț danez...»

Smoktunovskii mărturisește că în viața de toate zilele vrea să fie doar un om bun, că ar fi vrut să semene cu eroul lui preferat, prințul Mișkin din «Idiotul» (marele succes scenic al lui Smoktunovskii la teatrul «Gorki» din Leningrad). «Ceea ce — susține el în continuare — e într-un fel o utopie. Totuși «hobby»-ul meu rămîne să colecționez oameni cumsecade. Caut cu înfrigurare oameni buni».

Poate că această trăsătură îi dă posibilitatea să cucerească oamenii, atît de dornici în deceniul supertechnicii și al superștiinței, să gă-

sească uneori simpla și salutară comunicare pe care o poate transmite bunătatea. Bunătatea... dar secundată de inspirație, intuiție, talent cu T mare. Poate... Fapt este că vremea lui Smoktunovskii a sosit!



cinerama

infans

cinematographicus

La începuturile cinematografului american, doi copii celebri storceau lacrimi în sală și dolari la casă: Mary Pickford și Jackie Coogan; «săraca fetiță bogată» și «Piciul» lui Charlot. O dată cu copilul-vedetă («child-star»-ul) apare și personajul complementar, așa-numita «stage-mother», adică *mama de scenă*, harnică strângătoare de milioane, păstrătoare în ambele înțelesuri ale cuvintului. Căci, pare-se, legea americană prevedea că orice câștig realizat de copilul minor aparține părinților. Astfel, Jackie Coogan a trebuit să intențeze cincisprezece procese mamei sale ca să capete ceva (și nu mare lucru) din sumele imense care i se plăteau. Tot așa și Fred Bartholomew, drăguțul David Copperfield, distinsul mic Lord Fauntleroy. La el, cazul era mai complicat. Nu măicăsă, ci o mătușă, aunt Cissy, i-a descoperit talentele, a avut grijă de educarea lui și și-a bătut capul să-l vadă urnit în carieră. Freddy ținea foarte mult la ea și nici nu voia să audă de părinți și bunici, care, tuspătru, făceau mereu navetă între Anglia și America la înfățișări în fața tribunalului.

Cu Mickey Rooney s-a întâmplat altfel. Nu se certa cu părinții, dar se certa amarnic cu nevestele. A avut exact 5. După fiecare divorț, avea loc un partaj al bunurilor și urma substanțiala pensie alimentară, calculată proporțional cu venitul stelei. La asta se adăugau impozitele, care în Statele Unite merg pînă la 90%; apoi ono-

*Nu numai tipul
de actor matur
se schimbă,
ci și al actorului copil*

rariile avocaților. Trei vampiri, trei șacali bine organizați; soția, fiscul, jurisconsultul. Așa se explică de ce Mickey Rooney, care multă vreme fusese al doilea (după Shirley Temple) pe lista box-office-ului (cîtiva ani chiar întâiul) și care câștigase în total cam vreo 12 milioane de dolari, la un moment dat a fost declarat în stare de faliment, fiindcă datoriile erau mult mai mari decît activul. Avea, ce-i drept, niște fonduri depuse la bancă, dar de care (conform legii americane) nu putea dispune decît cînd va împlini vîrsta de 60 de ani!

Copiii au îmbătrînit

Mickey era pitic. De aceea adora lunganele. El fiind ultrascurt se căsătorea numai cu ultralungi. Se pare că avea o fire insuportabilă, colerică, violentă, capricioasă, absurdă. Dar era înzestrat cu un talent remarcabil. Serialul de 12 filme cu Andy Hardy, în care făcea pe băiatul bun, pe adolescentul tipic american (the all-american boy) a fost cel mai mare succes al casei «M.G.M.». Talentul său era multiplu.

Tot el a interpretat pe drăcușorul Puck din «Visul unei nopți de vară», regizat de Reinhard, precum tot el a compus acel personaj de o umanitate profundă din romanul lui Saroyan, «Comedia umană».

Desigur toți acești copii-minune sînt azi bătrîni. Dar nu numai ei, ci însuși personajul a îmbătrînit. Mickey a încercat un film cu «Întoarcerea lui Andy Hardy», care a fost un fiasco. Criticii explică asta prin schimbarea gustului publicului. Spectatorul de azi, mai ales cel tînăr, preferă, în materie de tinerețe, genul Beatles. S-a spus, de asemeni, că genul «wonderkid» nu s-a demodat propriu zis, dar de la copilul personaj individual s-a trecut la copilul personaj colectiv. Nu este tocmai așa. Căci copiii colectivi au fost totdeauna la modă în cinematografie. Încă de pe vremea filmului mut, Hall Roach creează «Our gang», faimoasa *Bandă veselă*. Hall Roach este inventatorul și compozitorul cuplului Stan și Bran. Deci practica deopotrivă actorul de caracter și actorul de grup. Pe de altă parte, copiii din filmul englez re-

cent, «Casa mamei noastre», nu sînt un colectiv de copii (deși numără 6 băieți), căci fiecare reprezintă altă psihologie, alt tip omenesc, cu mai multă personalitate decît un clasic Oliver Twist, Tom Sawyer sau Huckleberry Finn. Caracterele în «Casa mamei noastre» sînt studiate în adîncime, de parcă ar fi vorba de eroi adulți. Faptul că sînt șase nu le ia, ci le adaugă individualitate, tocmai pentru că se definesc unul prin altul.



«Piciul» (Coogan) prima stea co-

E drept totuși că adolescentul prezentat în haită este la modă azi. Nu a eliminat pe copilul cu psihologie profundă, dar a invadat piața

cinerama



Freddy Bartholomew, primul - David Copperfield

Shirley Temple, prima pe lista box-office-ului



în numele foarte la modă al «contestației» juvenile.

Alt fenomen interesant, sinteză de copil individ și copil colectivitate: deseori acești copii-star au fost reușiți în același film, tocmai pentru că diferă unul de altul: Jackie Coogan, Fred Bartholomew și Mickey Rooney au figurat în aceleași filme, adunarea lor laolaltă avind ca efect nu unificarea în colectiv, ci din contra reliefaarea individuală a unuia prin contrast cu ceilalți («Captain courageous», «The devil is a sissy», adică «Căpitani curajoși», «Dracul e un bleg»).

E drept că au existat și colective faimoase, acei «îngerii cu fețe murdare», ziși și «Dead and kids» (derbedei din filmul «Dead End», în românește «Periferie»), tineret delincvent, copii ai străzii. E drept că toți laolaltă aveau un aer de familie, dar și luați în parte aveau fiecare o mască, gesturi, conduite, limbaj foarte personal. De altfel ei erau excelenți actori, de un talent egal cu cel al unui bun actor adult. Se numeau Bobby Jordan, Huntz Hall, Billy Halop, Leo Gorcey și Gabriel Dell.

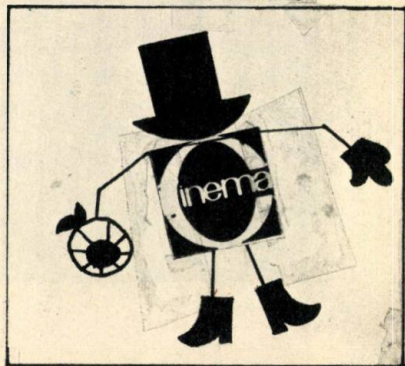
Copiii fără copilărie

E curios cum toți aceștia, când au devenit adulți, s-au apucat de cu totul alte meserii decât teatrul și filmul. Sau dacă au încercat scena și ecranul (mic și mare) n-au putut obține decât locuri cu totul neînsemnate. Singurii copii-minune care au devenit stele adulte au fost Mary Pickford, Lila Lee, Buster Keaton, Lillian Gish, Dorothy Gish și, recent, Nathalie Wood, Elisabeth Taylor.

Alt fenomen curios: toți acești *child-stars*, ba chiar mai ales cei care au fost foarte mari și durabile vedete, vorbesc cu amărăclune de epoca lor de glorie, nu fiindcă s-a dus, ci pentru că, din cauza ei, altceva s-a dus

pentru dinșii. Viața de stele-a ucis copilăria. N-au avut nici un prieten de vîrsta lor. N-au fost niciodată copii. Fără ipocrizie de vulpe la struguri prea acri, cei mai mulți dintre acești copii publici vorbesc cu plăcere, cu poftă, cu fericire, de viața liniștită pe care o duc acum. În deosebi drăguța englezoaică, devenită apoi canadiană, apoi yankee, apoi din nou, la loc, englezoaică, drăguța Deanna Durbin. De îndată ce a trecut de adolescență, ea a trînit ușa-n nas Hollywood-ului, cu un «bang» care a răsunat pe întinsul întregii lumi. Astăzi ea trăiește calm și anonim într-un mic și somnolent sătuleț la o jumătate de ceas de Paris. Subțirica fetișcană e acum nițel mai corpulentă. Se piaptăna cu părul strîns, poartă uneori basma, iar delicioasa ei voce de soprană de coloratură nu mai încintă azi decît pe dl. David, bărbatu-său, pe copiii ei și pe ea însăși. E foarte iubită acolo în sat, de niște oameni care-s mirați cînd (foarte rar) află că amabila lor consăteancă a fost cîntăreață celebră. Nu răspunde la nici o cerere de interviu. Cu o nobilă plăcere face totul, pentru ca Deanna Durbin să nu fi existat niciodată. Deanna e anagrama de la Edna, așa cum Mickey și-a zis Rooney de la Looney, care în slang înseamnă cam într-o ureche.

Stele mari au fost numai vreo duzină: francezii Bebe Abelard, Bout de Zan și americanii Jackie Coogan, Baby Leroy, Shirley Temple, Jane Wilhers, Judy Garland, Fredy Bartholomew, Deanna



cinerama



Un copil stea care regretă copilăria (Deanna Durbin)

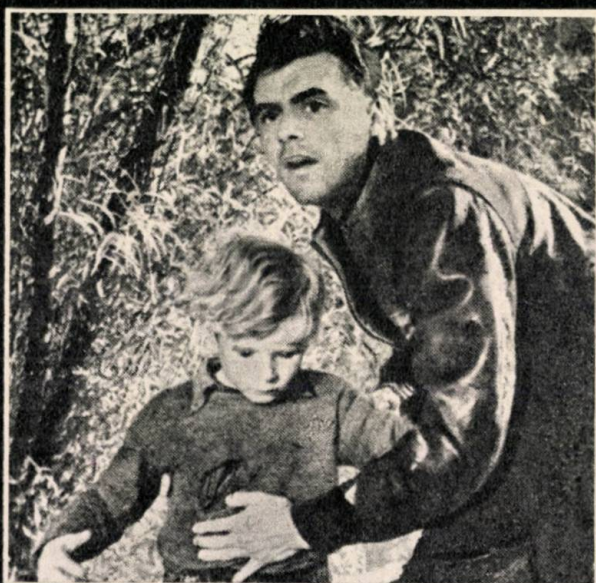


Îl recunoașteți pe Mickey Rooney?

De la egal la egal...

Cînd au har, copiii sînt cei mai veridici, cei mai naturali actori. Multi actori mari știu bine acest lucru. Se tem de replica unui copil ca... să nu le-o «taie» pe-a lor.

Dacă Dirk Bogarde nu ar fi fost un actor desăvîrsit, partenerul său din «Hăituiții», micul Jon Whiteley, l-ar fi handicapat. Nu putem ști dacă copilul «a jucat sau nu», dacă regizorul Charles Crichton i-a dat indicații prețioase și precise, pe măsura înțelegerii lui, pe care Jon le-a «mimat» doar. Dar sentimentele complexe pe care le-a exprimat, *erau*. Le vedeam. Ceea ce ne obligă să recunoaștem că prin firescul interpretării, partenerul marelui Bogarde, micul Jon Whiteley, a dat o replică de la egal la egal. Cel puțin în măsura în care l-am putut urmări pe micile noastre ecrane. Mulțumim Telecinematecii pentru recitalul actoresc oferit de Bogarde și Whiteley în anul 1971.



Marele (Bogarde) și micul (Whiteley) hăituiți.

cinerama



Un copil minune care a devenit stea (Liz Taylor)

De la un an la altul

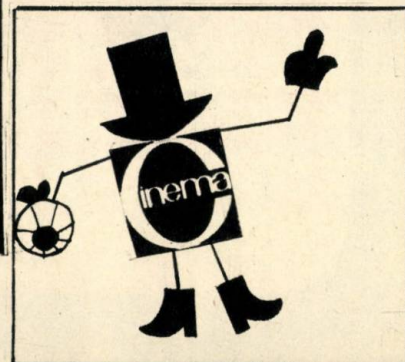
- **Primul copil** apărut pe ecran: fiul lui Louis Lumière (în 1896), în «*Repas du bébé*» («*Bebe dejunează*»).
- **Patty Duke**, singurul copil care obține Oscarul. Pentru rolul infirmei din «*Miracol în Alabama*».
- **Bubba Tongay** (în vîrstă de 3 ani) moare în 1952 în timpul filmării unei sărituri în apă. (O nouă lege interzice azi exploatarea copiilor și punerea lor în situații primejdioase).
- **Micul Rodolphe** (idol al radioteleviziunii franceze acum cîțiva ani) este azi, în urma divorțului părinților săi, crescut de asistența publică.
- **Roberto Benzi**, copilul-minune actor-muzician, este azi un dirijor foarte apreciat.
- **Jackie Coogan**, după vremurile sale de glorie, a ajuns comis-voiajor și acum 12 ani a fost condamnat pentru trafic de droguri. (În urma acestei condamnări a fost promulgată în Statele Unite legea pentru protejarea intereselor actorilor minori.)

Durbin, Mickey Rooney, Jackie Cooper.

Dar stele căzătoare au fost multe. Vorbesc de adevărate vedete *individuale*, nu membre de gang infantil. Individuele, dar trecătoare. Citez, din toptan: Baby Doris, Baby Helen, Mary Mc. Alister, Bobby Connelly (vedetă de seriale), gemenele Fairbanks — Madeleine și Marion, Jane și Katharine Lee, Andy Clarke, Baby Marie Osborn (devenită mai tirziu dublura lui Ginger Rogers), Baby Peggy Montgomery, Mitzie Green, Cora Sue Collins (regina Cristina cînd era mică), Virginia Weidler (replica Paramount a lui Shirley Temple), gemenii Mauch — Bobby și Billy (Print și cerșetor), Baby Rose-Marie, Bobby Breen, Leon Janney, Jackie Searle, Sabu (fiu de șeic, îngrijitor de elefanți, devenit faimosul «Elephant Boy») și alții; mulți, foarte mulți, repede afundați în noaptea uitării.

Televiziunea nu-i prea cultivă. Cînd prezintă copii îi exhibează cu «numere» de revistă, nu ca personaje de dramă sau comedie. Sau dacă îi introduce într-o poveste serioasă, ei seamănă mai mult a mobilier, a recuzită, decît a inventar viu. Gîndiți-vă la filmul recent prezentat la noi la TV «*Hăituiții*». În ciuda acestui plural, hăituit e numai adultul (Dirk Bogarde). Copilul, care se se ține scai de el, nu joacă, ci figurează în rolul de simplu crampon. Nu face nimic, ci doar se ține de coada eroului.

D.I. SUCHIANU



„ei” și

•
VITTORIO DE SICA a completat astfel faimoasa zicală a americanilor: «Timpul e bani... pe timp!».

•
Regizorul **JEAN PAUL RAPPENEAU** (a cărui ultimă peliculă, «Mirii anului 2», a fost turnată la Buftea) povestește că o mare societate de pompe de benzină a notat următorul calificativ pe fișa unuia din șoferii de cisterne: «Bun conducător, dar consumă mai mult decât vehiculul lui».

•
Actrița **MARIE DUBOIS** (pe care am văzut-o alături de Michel Simon în «Afurisitul de bunic») ne spune următoarea glumă: «O doamnă se întoarce acasă și o întreabă pe menajeră unde i-a dispărut papagalul.

«Nu știu, doamnă. Știu doar că de vreo două ceasuri pisica a început să vorbească.»



•
LOUIS DE FUNES citează următoarea reclamă din vitrina unui magazin de optică din Paris: «Dacă nu vedeți ceea ce căutați, înseamnă că la noi găsiți lucrul de care aveți nevoie».

•
Din volumul de amintiri al actriței **ARLETTY**, intitulat «Apărarea»: «Să fii inteligent înseamnă să știi să suporti inteligența celor din jurul tău», «a-ți ascunde vîrsta, înseamnă a-ți anula amintirile».

•
FRANK SINATRA (s-a retras din lumea artelor, dar nu-i este interzis să povestească glume): «Un cow-boy intră într-o dimineață într-un saloon unde în fiecare seară izbucnește de obicei o gîlceavă. Patronul tocmai mătură podeaua.

— la spune, Tom, de ce împrăști pe jos atîta talaș înainte de măturat.

— Ți se pare. Nu-i talaș. Asta-i tot ce-a rămas din mobilă aseară».



•
Regizorul, actorul și producătorul american **JERRY LEWIS** (ultima sa comedie: «Care e drumul spre front?») a spus următoarea glumă pe scena teatrului Olympia din Paris: Un american provocat la un duel cu arme de foc, îi răspunde în scris adversarului său: «Nu pot accepta provocarea. Fie că mă uci-deți sau că vă ucid eu, nenorocirea e la fel de mare și ireparabilă. Vă propun, așadar, să vă duceți într-o pădure din apropiere. Să alegeți un copac cu un diametru care să corespundă dimensiunilor mele și să vă depărtați apoi de el la distanța reglementară. Dacă nimeriți copacul, o să-mi recunosc vina și o să vă prezint scuze. Dacă nu, o să accept scuzele dumneavoastră...»

•
Și tot de la **JERRY LEWIS** citire: «Businessman-ul american e un domn care vorbește toată dimineața la birou despre golf și apoi, după masa, pe un teren de golf, discută despre afacerile sale».



•
MIREILLE MATHIEU (considerată astăzi vocea nr. 1 a Franței) povestește că un tânăr director de teatru discută cu un tânăr actor condițiile de angajare.

— O să-ți dau o sută de franci pe lună.

— Și cum să-mi hrănesc familia cu suma asta?

— E puțin, e drept, dar o să-ți asigur și reclama. O să ai zilnic o știre în ziare.

— O știre? Prefer o supă cu rasol!



iar „ei”



PETER O'TOOLE susține că a auzit următoarea conversație între doi beți, într-o circiumă din Dublin:

— Ne-au murit aproape toți prietenii, dar Jack îmi lipsește cel mai mult.

— De ce?

— Fiindcă m-am căsătorit cu văduva lui.

Actorul francez **MAURICE RINET** citează două anunțuri pe care le-a găsit în rubrica de mică publicitate a ziarelor: «Fabrica de dinamită caută muncitor capabil să se deplaseze foarte repede» și «magazin de mobilă caută lucrători care să-l cunoască pe Ludovic al XV-lea».

ROBERT HOSSEIN (actorul francez care a preferat un post administrativ — directorul Casei de cultură din Reims) povestește că un eschimos, care și-a dat întâlnire cu logodnica, scoate un termometru din buzunar și vede că arată -15°. «Cînd o să ajungă la -20°, dacă n-a venit, n-o mai aștept», se hotărăște logodnicul.



PHILIPPE NOIRET citează doar două din rolurile sale: «Thérèse Desquérax» și «Viață la castel») a adoptat un aforism al lui Sacha Guitry, pe care-l citează: «Un prieten care ți-a prezis o neplăcere, ajunge să ți-o dorească ca să-ți dovedească că el a avut dreptate».

SOPHIE DESMARETS (a debutat pe ecran în «Primul rendez-vous» — 1941) o povătuiește pe fiica sa: «Fii modestă. Este modalitatea de a fi încrezută, pe care cei din jur o acceptă cel mai ușor».

Un famelic artist de music-hall e specializat în prezentarea unui număr avînd ca recuzită 8 porumbei, 6 găini și 3 iepuri. După luni de zile de șomaj, primește în fine de la impresarul lui un răspuns favorabil cu angajamente noi. Răspunsul artistului:

— Prea tîrziu, mi-am mîncat recuzita.



Cuplul **ELIZABETH TAYLOR** și **RICHARD BURTON** a declarat cu convingere: «Femeia obișnuită consideră bărbatul obișnuit mult sub media obișnuită».

Școala de judo pe care o frecventează **BELMONDO** la Paris impune următoarele prescripții elevilor săi: «lunea nu se mănîncă carne, marțea nu se bea vin, miercuria nu se fumează, iar vinerea nu se face amor».

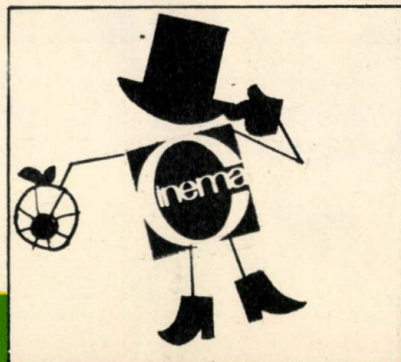
În monografia sa despre **ERICH VON STROHEIM**, Thomas Quinn Curtiss relatează că filmul «Nebunii femeiești» a fost astfel calificat în anii '20 de critica «serioasă»: «O povestire dezgustătoare despre moravuri deșănțate... Vedem pe ecran jucători de cărți și, culmea, pe lîngă bărbați, femei care fumează cu nerușinare...»

Iată definiția dată de actrița **ZSA-ZSA GABOR** bărbatului egoist: «Un om care nu se ocupă de mine».

CLAUDE RICH (protagonistul coproducției româno-franceze «Steaua fără nume») ne povestește următorul dialog auzit de la dramaturgul Feydeau:

— M-ați văzut în ultima piesă? îl întreabă un actor pe autorul dramei.

— Desigur, dragul meu, și te rog sincer să mă ierți.



cinerama

roluri pe...

ecran



Iată-l pe *Marcello Mastroianni*, care ne-a obișnuit cu rolurile sale de «lover» latin, sentimental și ușuratic, într-o altfel de postură, de fapt cea de toate zilele: alături de mama sa, doamna *Ida Mastroianni*, pe care a luat-o cu el la Hollywood. *Mastroianni* a turnat acolo recent, «*Soția preotului*». Se pare că doamna *Mastroianni*, care a vizitat platourile de la «*Warner Bros*» și a asistat la filmări, s-a declarat în dezacord cu tema filmului în care apare fiul ei: «E nemaiauzit ca un preot să tinjească după insurătoare»... a declarat ea în calitate de italiancă septuagenară și conformistă.



Și iată-o pe partenera lui *Mastroianni* din «*Soția preotului*», pe compatrioata sa, care este la ora asta o vedetă mondială consacrată: *Sophia Loren*, alias doamna *Carlo Ponti*. Tot într-o atitudine cotidiană, ținându-l în brațe pe fiul ei, *Carlo*, pe care *Sophia* îl păzește cu strânsnicie de orice primejdii, dar mai ales de indiscrețiile publicității. Totuși... fotografii i-au surprins!

cinerama

roluri în... viața



În bucătărie, la micul dejun, un cuplu căsătorit de 28 de ani: marele Federico Fellini (cităm doar «Noptile Cabiriei», «La dolce vita», «8 1/2», «Satirycon» și ultima peliculă pe care a realizat-o la Cinecittà — «Roma») și marea Giulietta Masina (cităm doar aparițiile ei în rolurile Cabiria, Gelsomina din «La strada», Giulietta din «Giulietta și spiritele»).



cinerama

Şase

Ioane

d'Arc

În anul 1938, actriţa franceză de teatru **Renée Falconetti** apărea pentru prima şi ultima oară pe ecran, ca să creeze personajul legendar al Ioanei d'Arc. «Toată arta ei (dar, fără îndoială, în primul rînd cea a regizorului Carl Dreyer) era exprimată în privire, în mişcările imperceptibile ale buzelor, ale miinilor», scria despre ea criticul italian Pasinetti. Fapt e că numele actriţei a rămas legat de cel al fecioarei din Orléans.

În 1948, sub bagheta lui Victor Fleming (realizatorul celebrului «Pe aripile vîntului») rolul Ioanei d'Arc e interpretat de **Ingrid Bergman**. În 1953, alt cap de afiş al ecranului mondial preia ştafeta: **Michèle Morgan**, în regia lui Jean Delannoy (realizatorul celebrei «Simfonii pastorale»). În 1970, în filmul sovietic «Începutul», apariţia actriţei **Inna Ciurikova**, într-un interesant rol de compoziţie, conferă noi dimensiuni legendarei figuri şi legendarului rol într-o scenă de... film în film. Iar în momentul de faţă alte două actriţe proiectează să întruchi-peze acest personaj: prototipul actriţei sexy din Statele Unite, **Raquel Welch** (oare cum se va infăţişa ea în această ipostază?!) şi suedeza **Liv Ullman**, soţia lui Ingmar Bergman, al cărei proiect a şi devenit realitate (a turnat şi în ţara noastră cîteva secvenţe din «Papasa Ioana»).

4 din cele
şase
Ioane:
(Falconetti, Ciurikova,
Bergman, Morgan)



cinerama



*Domnul
«Voce»
a abdicat*

«Vocea» Statelor Unite a amuțit. «Efectiv și definitiv», așa cum a anunțat personal Frank Sinatra la o conferință de presă în anul 1971.

În cursul căreia, reporterii prezenți au întrebat cu toții febril: «Frankie-boy al nostru, «Mister Voice» al nostru a ajuns la capătul puterilor? Nu e posibil! L-au măcinat oare femeile, băutura și Mafia (cu care prestigiosul cîntăreț și actor avea miste-rioase, inexplicabile și one-roase legături)? Sau vrea oare Sinatra să rămînă pe piedestalul pe care a ajuns incontestat în chip de «Mister Voice» al Americii, fără ca pletoșii concurenți de azi să-l rostogolească cu surle și trîmbițe?»

Răspunsul «Vocii»:

«Vreau să citesc. Să gîndesc... Să scriu despre realizările mele...»

Reporterii nu-l cred.

— Alte motive nu aveți?

— Nu.

Deținătorul premiului Oscar, «vocea» anilor '40, protagonistul unor filme de mare succes din anii '50—'70, a declarat mai demult, într-un moment de slăbiciune, revistei «Life» că în momentul în care suflul său nu va mai fi total și cînd coardele vocale nu vor mai funcționa perfect, va spune «good-bye»... Să fi sosit oare acest moment? Sau să fi fost silit de Mafia, care să-l fi determinat să ia această decizie întempestivă?... Iată întrebările pe care și le pune presa de pe mai multe meridiane. Și la care anul 1971 n-a adus încă nici un răspuns. Poate că '72 ni-l va da...

*«Mister
Voice»
a
spus
«good
bye»...*





ELEGANTĂ!

MODERNISM!

ORIGINALITATE



Iată atribute care justifică
bunele aprecieri de care
se bucură în țară și străi-
nătate confecțiile pe a
căror etichetă este men-
ționată emblema:

**FABRICA
DE CONFEȚII
CRAIOVA**



AGENTIA DE PUBLICITATE

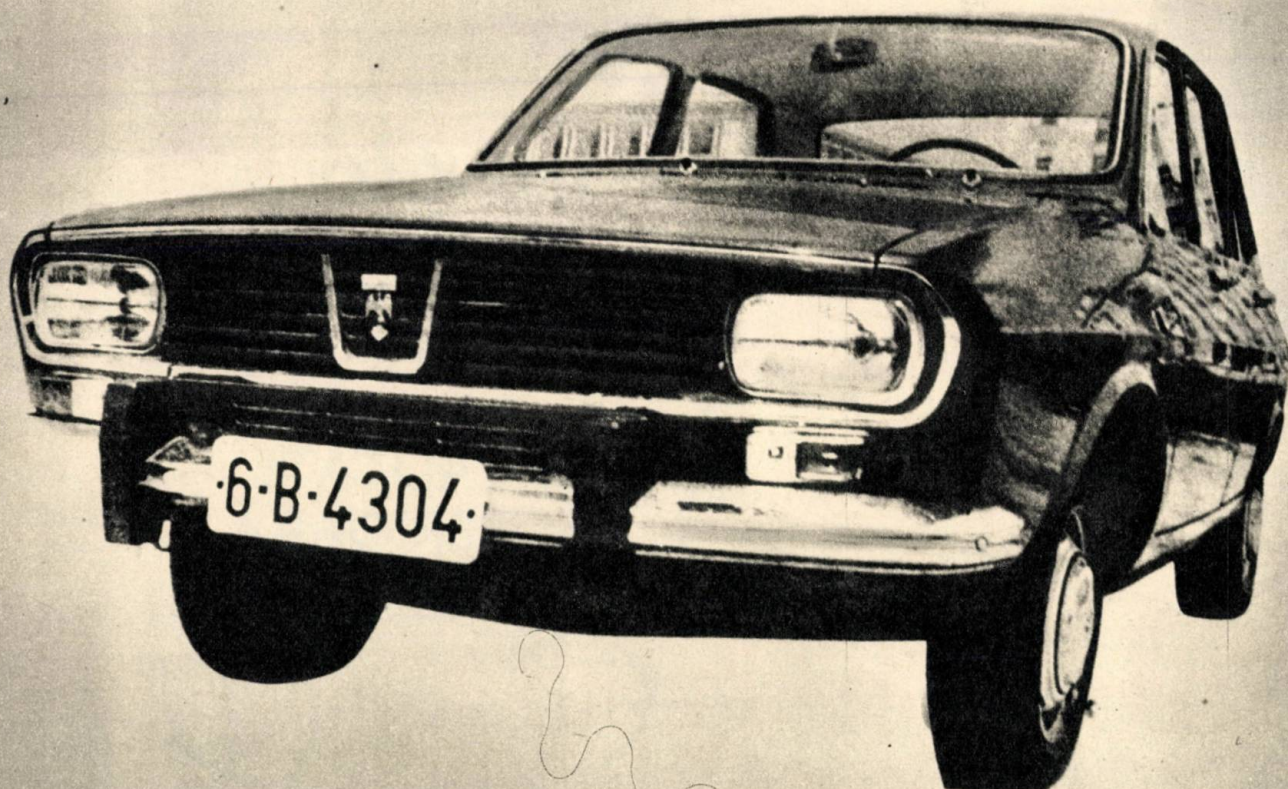


RECLAMA EFICIENTĂ ÎN:

«Contemporanul»,
«Elöre», «Neuer Weg»,
«Probleme economice»,
«Sportul», «Flacăra»,
«Cinema», «Teatru»,
«Comerțul socialist»,
«Auto-turism» și alte
57 de publicații
administrate de I.S.I.A.P.

a d a s

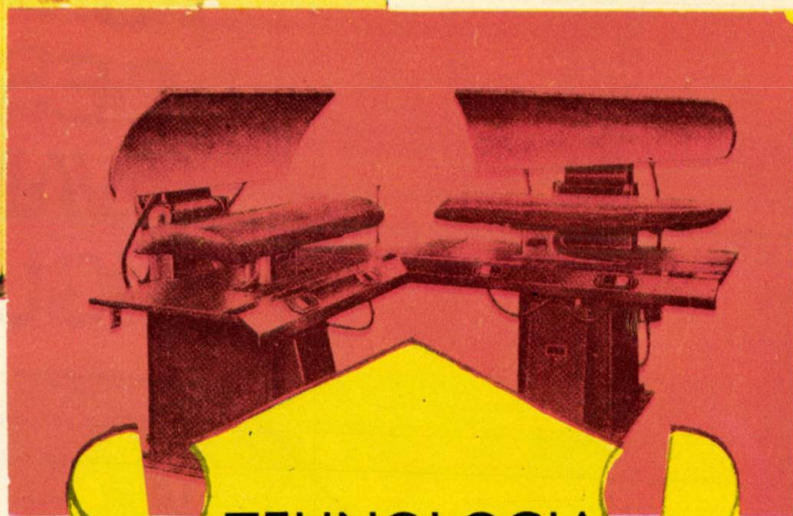
**ASIGURARE
DESPĂGUBIRI
AVANTAJE
SIGURANTĂ**





Mufărul

- SPĂLĂTORIE
- CURĂȚĂTORIE CHIMICĂ
- VOPSITORIE
- REPARAT COVOARE



TEHNOLOGIA
MODERNĂ
ASIGURĂ
O DESERVIRE
RAPIDĂ
ȘI CALITATE
SUPERIOARĂ



BD. PĂCII 187
TEL.
31.36.68
31.79.32

O GALERIE DE ARTĂ ÎNTR-UN CLASOR FILATELIC:

Seriile emise pînă în prezent au reprodus tablouri ale unor mari maeștrii ai artei universale ca: Rembrandt, Tizian, Velasquez, Rubens El Greco și celebri pictori români: Grigorescu, Tattarescu, Tonitza, Pallady, Szathmary, Aman.

În ultimii ani, Departamentul Poștelor și Telecomunicațiilor a pus în circulație numeroase emisiuni de mărci poștale cu tema pictură.



• Abonați-vă din timp la emisiunile de mărci poștale românești

• La magazinele de specialitate și la ghișetele filatelice găsiți un bogat sortiment de mărci poștale românești și străine și accesorii necesare pentru alcătuirea unei colecții filatelice.

ÎNȚEPRINDEREA «FILATELIA»
București, Calea Griviței 64—66



ADRESAȚI-VĂ CU ÎNCREDERE
unităților

de prestări servicii ale
cooperației de consum,
care vă oferă,
cu promptitudine
și conștiinciozitate,
serviciile lor!

ALEGEȚI CU PRIORITATE
frumoasele și trainicele
articole de uz casnic și de artizanat
confectionate din:
papură, paie, nuiiele, lemn,
textile, piele, talpă, metal etc.,
în unitățile de producție
și de prestări servicii
ale cooperației de consum.



ARCHIMET

**ÎNTEPRINDERE DE INDUSTRIE
LOCALĂ**

SIBIU, str. Abatorului nr. 2, tel.
1.37.97

Produce și livrează:

- Umbrele inclinabile, mobilier pentru terasă și grădină precum și diverse confecții la comandă pentru întreprinderi
- Stilouri mărcile:
**MINION, CIBIN,
RÎNDUNICA, JUPITER,
DIPLOMAT, EMMY;**
Pixuri: **APOLLO, ELEV.**
- Din materiale plastice: fire din PVC pline sau cu inserție textilă, furtunuri din PVC de diferite diametre, pulverizatori **SPC 6**, duze de aspersiune pentru irigații în sere.
- Saltele umplute cu scamă lînă **190 × 90 × 15 cm.** sau alte dimensiuni la comandă.
- Cearceafuri de pat și de plapumă
- Jaluzele din bumbac și plăci **PVC**
- Preșuri tip «Moldova» sau «Victoria»
- Marochinărie: curele de ceas, cordoane, centuri cu motive naționale.

Pentru unitățile socialiste se mai pot executa și alte produse la comandă, în funcție de necesitățile clientului.



o Dacă vă aflați pe DN 17 Suceava — Gura Humorului — Vatra Dornei, un popas încântător vă oferă Hanul turistic cu restaurant și camping Ilișești, la 23 km. de Suceava, într-o poiană situată la 240 m altitudine în pădurea Baranca, de pe culmea cu același nume. Aici vă puteți delecta cu diferite specialități ale casei — renumite preparate ale bucătăriei moldovenești.



o Hotelul și restaurantul turistic din SLĂNIC-PRAHOVA, un confortabil loc de popas. Pe DJ 102 B 102 C opriți, deci, la 45 km. de Ploiești. Stațiunea balneo-climatică Slănic nu mai necesită recomandări. Vă reamintim doar că în aceste locuri puteți vizita, printre altele, Muntele de sare și Grota Miresei, monumente ale naturii.

o Pe DN 66, lângă Hațeg, vă recomandăm un excelent loc de popas: Hotelul și restaurantul BUCURA. Hațegul atrage prin pitoreasca sa amplasare într-o depresiune din Carpații Meridionali, cât și prin numeroase vestigii de așezări daco-romane. Din acest oraș se fac excursii interesante la Sarmisegetuza, la pădurea Slivuț, unde se află o rezervație de zimbri, la mînăstirea PRISLOP.



● În renumita stațiune SOVATA din jud. Mureș, vă așteaptă cu brațele deschise. «URSUL NEGRU», han turistic și restaurant. Construit în stil montan, localul se încadrează armonios cu pitorescul peisaj cu o altitudine de 490—530 m. Popas cu confort de categoria I, camere cu grup sanitar propriu. Obiective turistice: Lacul Negru și Lacul Ursu.



● La RUCĂR, într-o zonă montană cu spectaculoase fenomene carstice (DN 73, la 76 km. de la Pitești sau 58 km. de la Brașov) un popas reconfortant puteți face la complexul turistic din localitate. Hotelul și restaurantul vă oferă o ambianță plăcută. Se pot vizita frumoasele obiective turistice din împrejurimi: Cheile Brusturelului, Peștera Dîmbovicioarei, Cheile Dîmbovicioarei și altele.



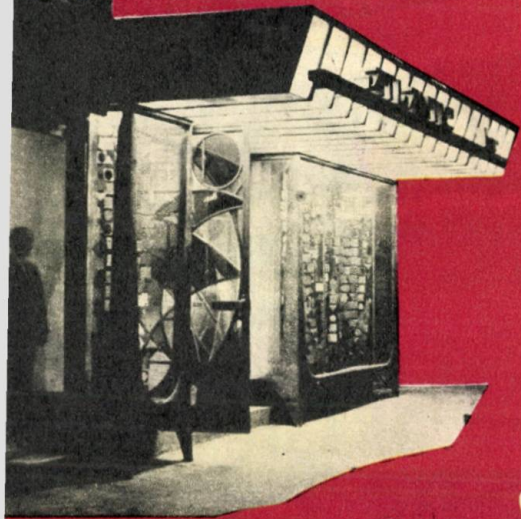
Turiști,
emblema Cooperației
de consum
oferă garanția
unei ospitalități ireproșabile
în unitățile turistice



ATLANTIC

str. Academiei nr. 35—37

bar

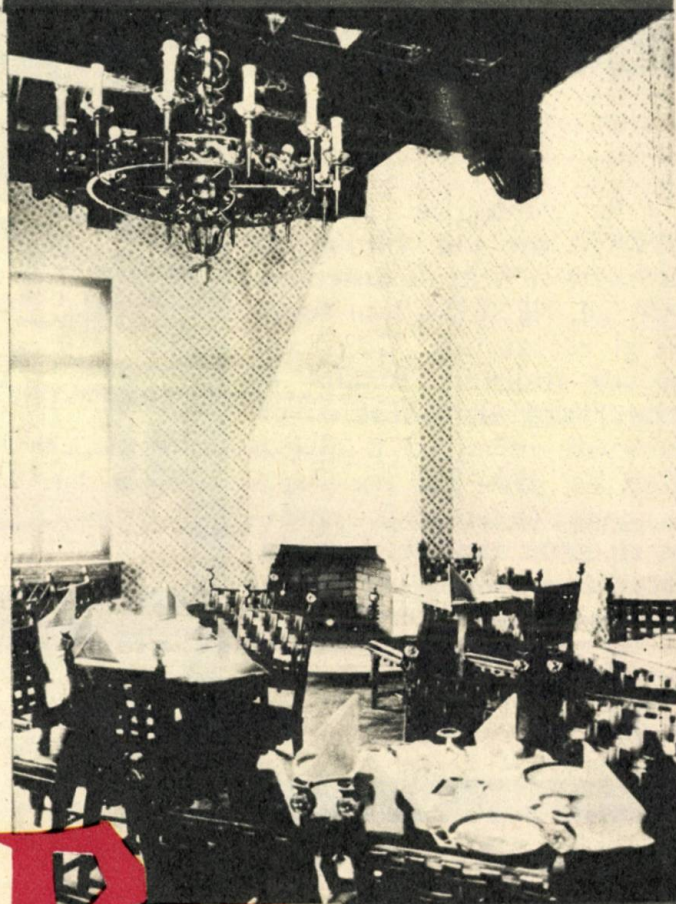


**Program artistic
de calitate**

**Antren — veselie —
destindere**

**Vi se rețin mese
la telefonul 16.29.36**

RESTAURANTUL



BUCUR

str. Poenaru Bordea nr. 2

**— saloane de epocă —
Eleganță — Intimitate
Bucătărie aleasă**

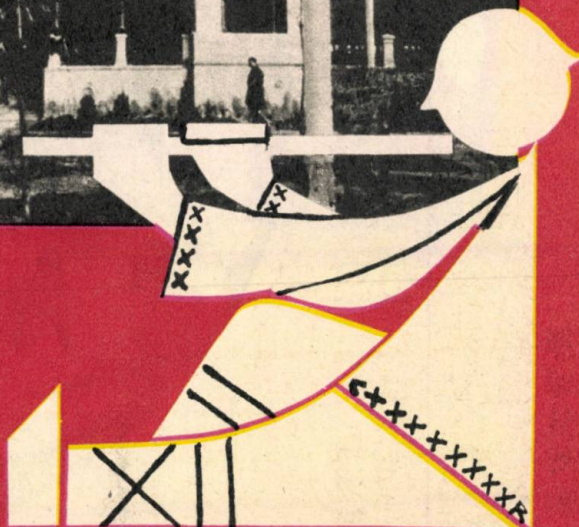
**Rețineți mese
la telefonul 13.60.54**

RESTAURANTUL DOINA

șos. Kiseleff nr. 4
Restaurant — Cramă
Grădină de vară
Braserie



Seara programe artistice atractive
Telefonînd la 16.30.95 vi se rețin mese.

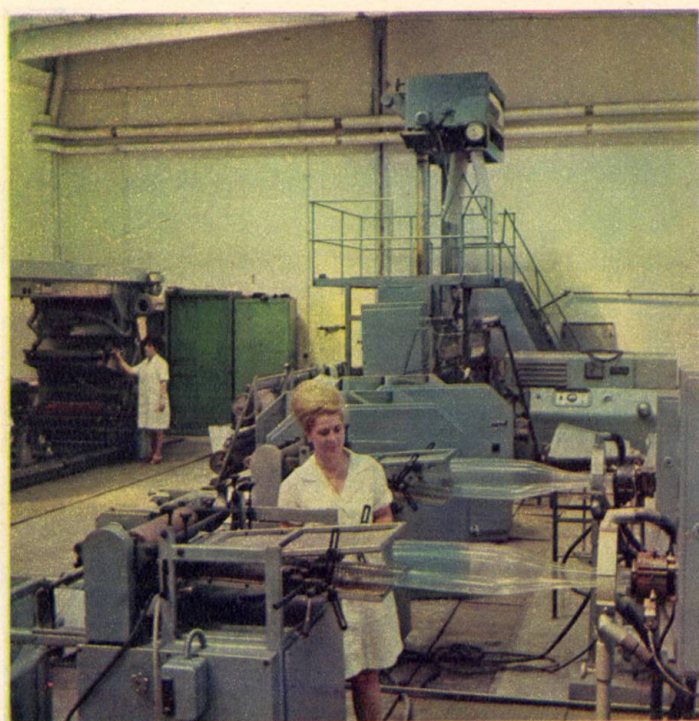


CAFENEAUA VECHE

str. Covaci nr. 16



Cafea la nisip -
Cafea Capucino
Mazagran -
Ciocolatină -
Șerbet -
Dulciuri -
Baclavale -
Sală de jocuri
cu biliard,
remy, table,
șah, domino.



«MUNPLAST»

Întreprinderea integrată de bunuri de consum
din mase plastice BUCUREȘTI — str. Sergent
Al. Postolache nr. 1 sectorul 6
Telefon 31—32.60
(Atelierul de suflat și imprimat pungi de poli-
etilenă).

NASTURI:

într-o bogată gamă sortimentală de mode
mărimi și culori, în pas cu cerințele mo-
destimentare.

ACCESORII:

pentru confecții, încălțăminte, etc.

ARTICOLE

DE MENAJ:

cești, pahare, tăvi, garnituri de bucătărie, etc.

ARTICOLE

DE SPORT-VOIAJ:

cutii alimente, umerașe pentru haine, paha-
re pliante, etc.

AMBALAJE:

pentru produse cosmetice, precum și flacoa-
re, butelii și canistre.

FOLII ȘI PUNGI:

din polietilenă, simple și imprimate.

TOCURI:

pentru industria de încălțăminte.

TUBURI ȘI

PROFILE:

extrase din PVC plastifiat pentru dive-
rse utilizări industriale.

GRANULE din PVC:

dur și plastifiat pentru utilizări industr-

REPERE

INDUSTRIALE:

pentru autoturisme, industria electroteh-
nică, etc.

ÎNLOCUITORI

DE PIELE:

pe bază de PVC pentru industria de încă-
lțăminte, marochinerie, tapițerie, etc.

**MODERNE
FRUMOASE,
PRACTICE,
IGIENICE,
DURABILE —**

iată cele 5 calități ale vaselor

DURINOX

Vasele **DURINOX**, din tablă de oțel inoxidabil, au o duritate nelimitată.

Întreținerea este simplă —

alimentele nu se lipesc pe pereții vasului în timpul preparării.

Vasele **DURINOX**, avînd fundul placat,

asigură o uniformă repartitie a căldurii,

esențial pentru prepararea unui prînz în cele mai bune condiții.

Sînt atît de frumoase, încît puteți servi mîncarea chiar în vasele în care ați gătit-o, asigurînd o masă aspectuoasă.

DURINOX este o podoabă a bucătăriei de care trebuie să vă bucurați și dv.





ÎNȚEPRINDEREA DE INDUSTRIE LOCALĂ «VICTORIA» București, strada Cobîlcescu nr. 9 ROMÂNIA

Produce și livrează

SORTIMENTE DIN SECTORUL PAPETĂRIE

- * CERNELURI: PESCĂRUȘ, LION, SUPER
- * ACUARELE și PLASTILINĂ
- * GUMA și PASTĂ DE LIPIT
- * TUȘURI pentru diagrame, ștampile, desen tehnic.



PRODUSELE «VICTORIA»
sînt excepționale
și solicitate în multe țări
din Europa, Asia și Africa,
printre care:

U.R.S.S., IUGOSLAVIA,
REPUBLICA DEMOCRATĂ
GERMANĂ, R.F.G.,
ALBANIA, R.P. UNGARĂ,
BULGARIA, POLONIA,
BELGIA, OLANDA, NOR-
VEGIA, SUECIA, ITALIA,
CIPRU, SIRIA, LIBAN,
GABON, ETIOPIA, IOR-
DANIA, ALGERIA, și
IRAN.

«VICTORIA» înseamnă CALITATE

I.I.L. «VICTORIA», București, str. Cobîlcescu nr.
sector 7, telefoane: 15 23 06 și 15 96 9

Produs al unităților M.T.

GARNITURĂ COMPLETĂ DACIA



SUFRAGERIE · HOL · BIBLIOTECĂ



- Rochii femei
- Bluze femei
- Cămăși și pijamale bărbați
- Pantaloni și costume de vară bărbați
- Balonseide
- Pardesie
- Bluze sport, etc. etc.

PUTEȚI CONFEȚIONA ÎNTR-O MARE VARIETATE COLORISTICĂ
SAMFORIZATE (cu stabilitate dimensională). BUMBAC ÎN AMESTEC
CU FIBRE POLIESTERICE, PRODUSE DE UNITĂȚILE

Întreprinderea textilă

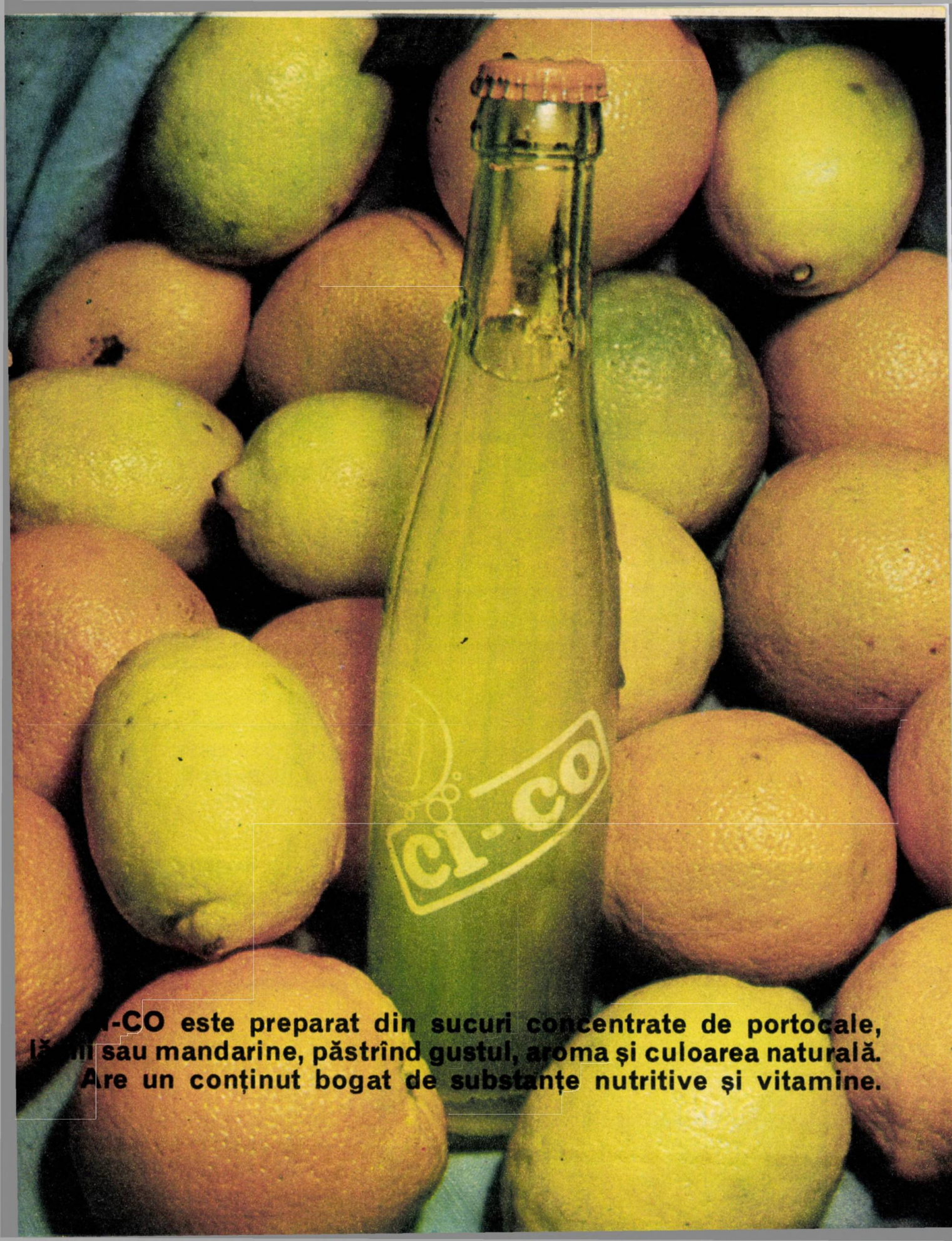
„DACIA“

București

- Aspect și tușeu plăcut
- Purtabilitate excelentă
- Rezistență la lumină și spălat
- Revenire din șifonare
- Ușor lavabile



«DACIA»-București, B-dul Bucureștii Noi nr. 43, sector 8
Telefon 18 31 10 Telex 011421



CI-CO este preparat din sucuri concentrate de portocale,
lămie sau mandarine, păstrînd gustul, aroma și culoarea naturală.
Are un conținut bogat de substanțe nutritive și vitamine.

SERVICII COMPOT METEOR, VASE METEOR, SCRUMIERE METEOR, PAHARE MIRELA, PAHARE MERCUR, PAHARE PERSANE SÎNT FOARTE SOLICITATE ATÎT PE PIAȚA INTERNĂ CÎT ȘI PE CEA EXTERNĂ PENTRU:

CALITATEA FRUMUSEȚEA ELEGANȚA ȘI FINEȚEA LOR

Produsele se găsesc la toate magazinele de specialitate ale comerțului de stat și cooperatist.

Produsele se găsesc la toate magazinele de specialitate ale comerțului de stat și cooperatist.

CENTRALA INDUSTRIALĂ STICLĂ ȘI CERAMICĂ FINĂ BUCUREȘTI Bd. Ion Șulea nr. 299—300 București Telex. 449, Telefon: 43 37 74



GRUPUL INDUSTRIAL DE LACURI ȘI VOPSELE

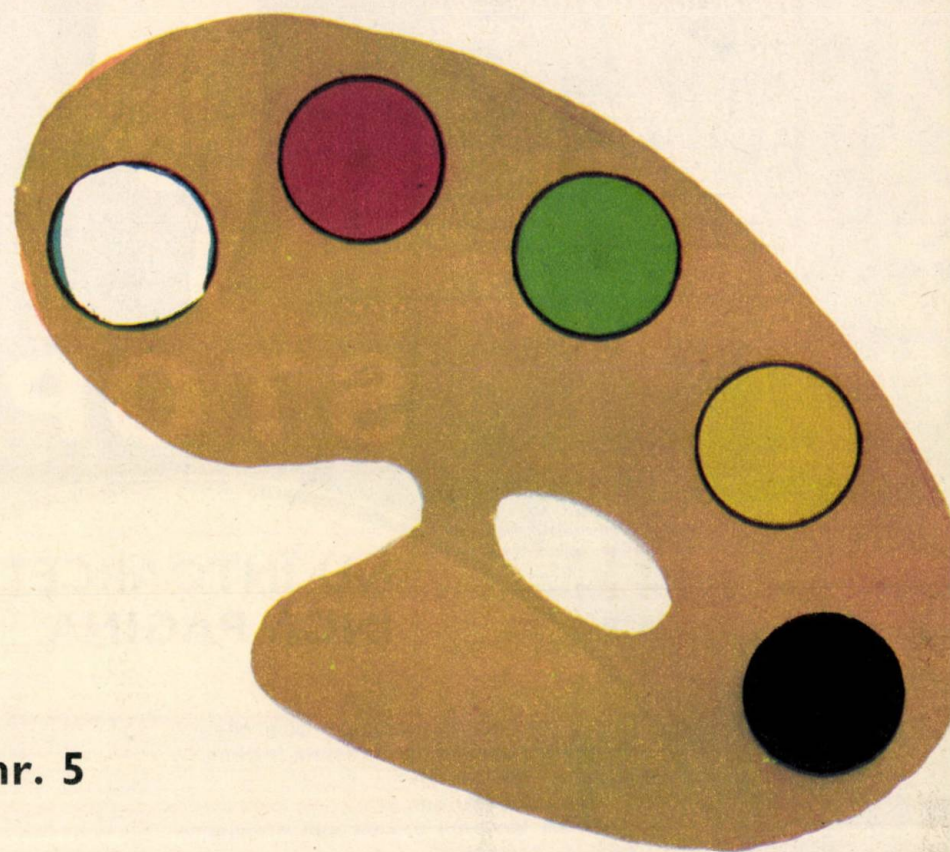
București,
B-dul Ion Șulea nr. 309
Sector 4,
telef. 433575
produce
prin unitățile sale:

Uzina POLICOLOR,
București
Bd. Ion Șulea, nr. 309;

Uzina SINTEZA
Oradea,
Str. Chimiei, nr. 3-7

Uzina AZUR
Timișoara,
str. Peneș Curcanul, nr. 5

Uzina SOLVENTUL -
Timișoara
Splaiul N. Titulescu, nr. 31



EMAILURI CU USCARE LA CUPTOR

Prin acoperirea suprafețelor metalice, autoturisme, electromotoare, aparate de uz casnic, autobuze, autocamioane etc.

EMAILURI CU USCARE LA AER

Pentru industria mobilei, industria constructoare de mașini: automobile, tractoare, utilaje electrocasnice, etc.

VOPSELE PENTRU CONSTRUCȚII

Pentru finisarea construcțiilor de zidărie în interior și exterior.

RĂȘINI POLIESTERICE NESATURATE

Pentru lacuri de mobilă și pentru prelucrarea în industria maselor plastice.

Grunduri solubile în apă aplicabile prin procedeul: imersie, flow-coating, stropire.
Cerneluri de tipar.
Plastifianți
Solventi.



ZECI DE SCRISORI, PRIMITE DIN
NUMEROASE ȚĂRI ALE LUMII —
DE CĂTRE CENTRALA INDUS-
TRIALĂ A GEAMURILOR ȘI MA-
TERIALELOR IZOLATOARE — PLO-
IEȘTI — SOLICITA PRODUSELE
SALE.

SUTE DE APRECIERI, EXPRIMATE
DE DIVERȘI BENEFICIARI STRĂ-
INI, REFERITOARE LA PRODU-
SELE CENTRALEI INDUSTRIALE A
GEAMURILOR ȘI MATERIALELOR
IZOLATOARE — PLOIEȘTI —, SÎNT
UN ARGUMENT ÎN PLUS, DE A
NE CONVINDE, CA DUPĂ CE VEȚI
FACE CUNOȘTINȚĂ CU PRODU-
SELE CENTRALEI —



ACEASTĂ ADRESĂ:
CENTRALA INDUSTRIALĂ A
GEAMURILOR ȘI MATERIALE-
LOR IZOLATOARE — PLO-
IEȘTI, STR. 23 AUGUST nr. 32,
TEL. 23395—23396
ROMÂNIA

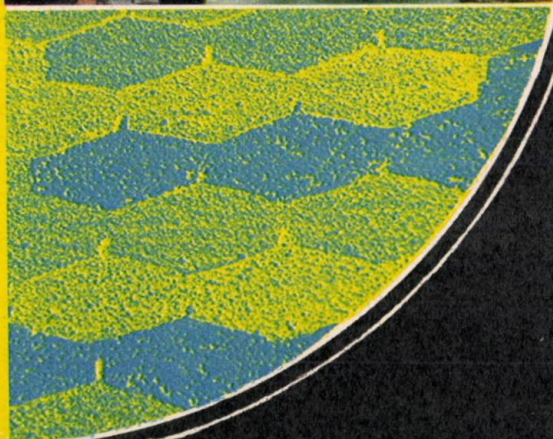
O VEȚI SCRIE CU MAJUSCU-
LE PE PRIMA PAGINĂ A TU-
TUROR AGENDELOR DV. PEN-
TRU A O AVEA ÎN PERMA-
NENȚĂ LA DISPOZIȚIE.

STOP!

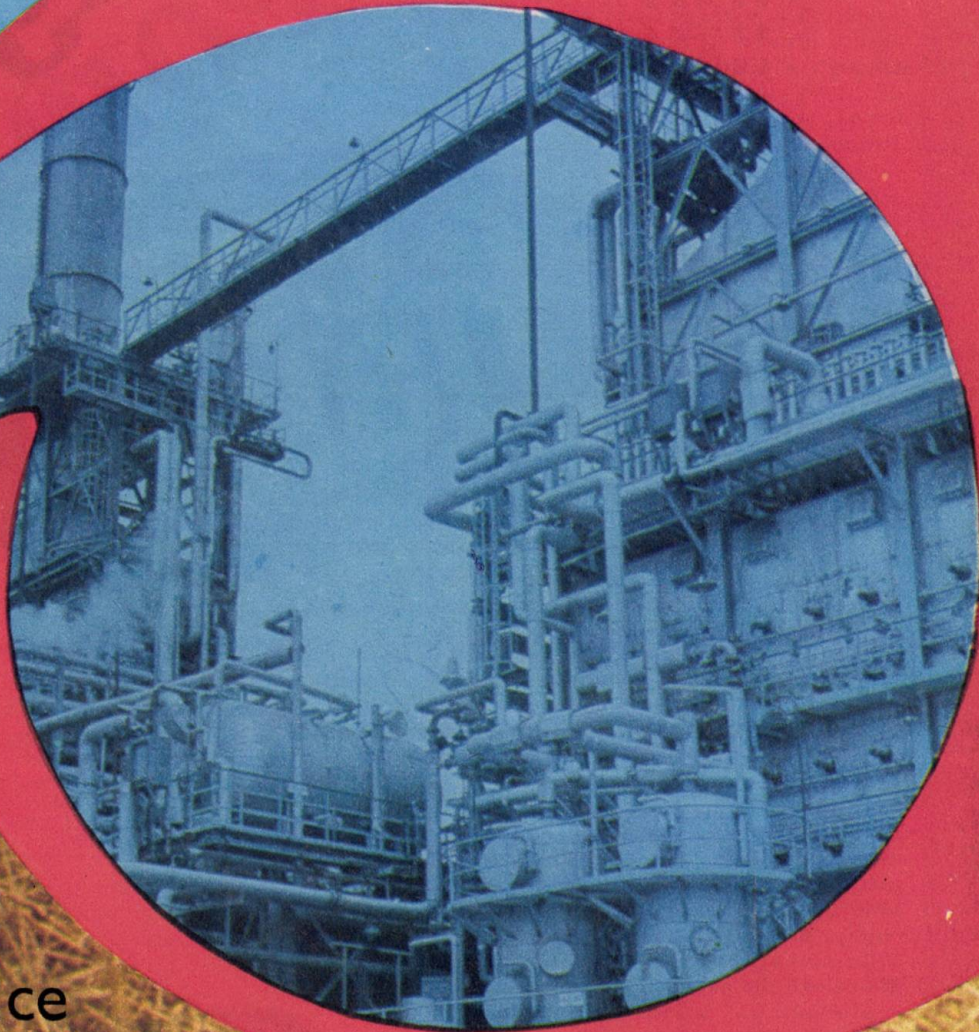
NU ÎNTOARCETI ÎNCĂ PAGINA

Dintre care noi vă prezentăm doar câteva:

- Geamuri trase 2—7 mm. grosime, în dimen-
siuni 28—220 cm. X
100—350 cm.
- Geamuri laminate armate sau ornamen-
tate în dimensiuni
85—170 cm. X 100—350 cm.
- Geamuri șlefuite 5—14 mm. grosime, în
dimensiuni maxime 250—450 cm.
- Oglinzi din geam șlefuit, dimensiuni
200×450 cm.
- Geamuri securizate 5—16 mm. grosime,
dimensiuni maxime 200×300 cm. utilizate
la vagoane C.F., tramvaie, vitrine, uși,
balustrade, scări.
- Vată din sticlă și produse de vată din
sticlă, pe suport de carton ondulat sau
plasă rabiț.
- Vată minerală și produse din vată mine-
rală, inclusiv plăci fono și termoizolatoare
- Împislituri de sticlă bitumată și nebitu-
mată
- Carton bitumat
- Covor PVC pentru pardoseli
- Tapet semilavabil
- Cărămizi dialit
- Căhle de teracotă



CENTRALA INDUSTRIALĂ DE ÎNGRĂȘĂMINTE CHIMICE BUCUREȘTI



produce
și livrează

- îngrășăminte cu azot — nitrocalcar conc. 23—27% azot, azotat amoniu conc. 33,4—34,5% azot, uree, conc. 46% azot. Produsele se livrează granulată și neaglomerate.
- îngrășăminte complexe (azot, fosfor și potasiu) în concentrație de 13, 27, 13 sau 16, 48, 0 sau 23,23,0
- îngrășăminte cu fosfor de concentrație 18% și 47% fosfor • metanol • butanol • acid acetic • poliacetat de vinil • ultramarin • tripolifosfat de sodiu • schimbători de ioni • cleiuri tip urelit • bachelită • aminoplast • rășini fenolice • rășini ureoformaldehidice diverse • formaldehidă • acid nicotinic • bioxid de sulf • bicarbonat de amoniu alimentar • hexa-metafosfat de sodiu • celuloid • fenol • hexametilentetramină • acid sulfuric • acid azotic • amoniac • etc.

NOI VALENȚE ALE BOBULUI DE PORUMB

Iată că și bobul de porumb prelucrat după o tehnologie modernă, participă la vasta acțiune de eliberare a omului de o serie de preocupări cotidiene, printre care cele destinate satisfacerii nevoilor de hrană, consumă o bună parte din timpul său liber.

Umiditatea foarte scăzută a fulgilor de porumb, de cca. 10 ori față de piine și conținutul infim de grăsimi, fac ca produsul să poată fi păstrat timp îndelungat, să ocupe un volum mic comparativ cu alte produse, deci de nepipist din camera fiecărei gospodine și din rucsacul drumeților.

Introduceți cu convingere noul produs în alimentația dvs.

Părțile sticloase din bobul de porumb supuse unor procese hidrotermice și mecanice capătă, prin transformarea amidonului în dextrine și zaharuri, însușiri noi, respectiv devin ușor asimilabile de către organism.

Produsul obținut cunoscut sub numele de **FULGI DE PORUMB** — (cornflakes) prezintă importanță în special în alimentația copiilor și vîrstnicilor.

În unele țări noul produs și-a ocupat un loc de frunte în ierarhia produselor alimentare, înlocuind piinea la unele mîncăruri ca: supe, sosuri, smîntînă, lapte, iaurt, etc., iar în combinație cu frișcă, cacao, dulceată, înghețată, fructe, devine un delicios desert.

Cu numai 100 gr. produs se pot asigura cca. 400 calorii din cele 2.500 necesare zilnic pentru o alimentație rațională, în timp ce 100 gr. piine asigură numai cca. 230 calorii.

fulgi de porumb

corn flakes



**corn
flakes**



**FULGI
DE PORUMB**

Vinul spumat ZAREA obținut după metoda din Champagne, prin fermentație naturală, din vinuri soiuri, cu caractere specifice, și care îi imprimă un gust și o aromă deosebită.

Se produce în 6 sortimente albe: natur, sec, demisec, demidulce, dulce și desert, care satisfac cele mai pretențioase gusturi ale consumatorilor interni și externi.

De asemenea se produce și un sortiment roze la fel de apreciat.

Datorită calității superioare a vinurilor din care este obținut cît și tehnologiei aplicate în procesul de preparare, vinul spumant ZAREA a întrunit sufragiile specialiștilor, obținind un număr însemnat de medalii de aur și argint la diferite concursuri internaționale.

Consumat ca aperitiv sau la desert, vinul spumant ZAREA satisface cele mai exigente gusturi.

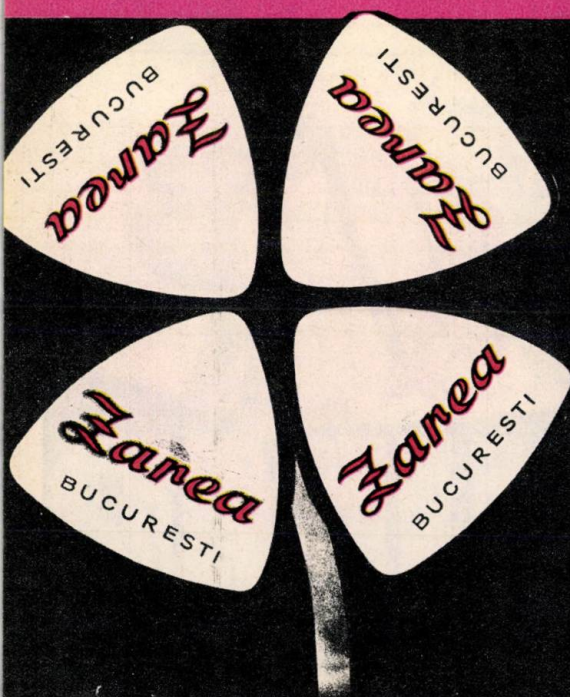
NU UITAȚI VINUL SPUMANT «ZAREA»



Zarea

Un alt produs deosebit de solicitat este **VINARSUL TOMIS**, o băutură obținută din distilat de vin învechit după metoda din Cognac. Calitățile sale deosebite îi imprimă un gust și o aromă plăcută rezultate din tehnologia de fabricație și de preparare a produsului.

REȚINEȚI VINARSUL TOMIS.





IN ASIMILAREA CELOR MAI
MODERNE PROCEDEE TEHNICE
AU OBTINUT PRODUSE COM-
PETITIVE PE PIAȚA MONDIALĂ.

UN SECTOR
DE PIESE DE SCHIMB
ȘI CONSTRUCȚII
DE UTILAJE CHIMICE
completează suma
marilor servicii
aduse economiei
de către

produce:

AMONIAC

necesar pentru industria de îngrășăminte
chimice, pentru industria de fibre sinte-
tice,

pentru metalurgie,
pentru industria petrolieră,
pentru industria de cauciuc sintetic,
pentru industria frigorifică,
pentru fabricarea hîrtiei și celulozei.

— AZOTAT DE AMONIU

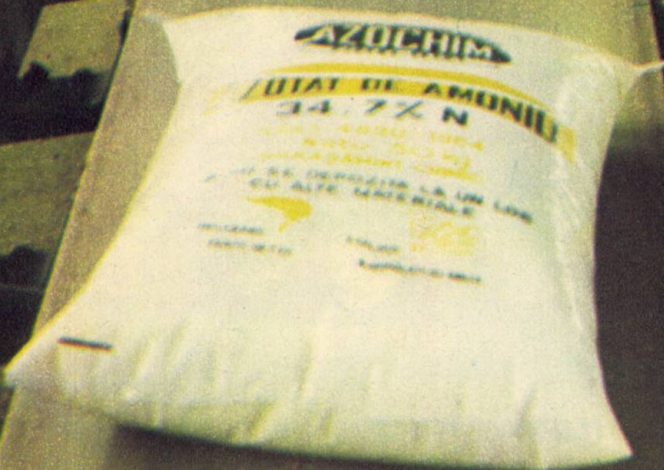
sub formă de granule ca îngrășămint agricol
care asigură un spor substanțial de re-
coltă, fiind utilizabil pentru o gamă largă
de plante tehnice și cerealiere.

— UREE TEHNICĂ

pentru sectorul agricol ca îngrășămint,
pentru sectorul zootehnic,
pentru industria farmaceutică, a mate-
rialelor plastice, textilă,
în medicină, etc.

OXIGEN TENIC 99,5%

AZOT cu PURITATE de 99,998%



FABRICA DE ÎNCĂLȚĂMINTE ȘI PIELĂRIE
«STRĂDUINȚA»

Suceava, strada Grigore Al. Ghica nr. 18
Telefon 10.968—11.919

LIVREAZĂ la export aproape o treime din totalul producției fizice și peste două treimi din volumul produselor de încălțăminte din piele.

BENEFICIARIII DIN U.R.S.S., STATELE UNITE ALE AMERICII, R.F.G., ANGLIA, BELGIA, OLANDA, AUSTRIA, AUSTRALIA, UNGARIA, IORDANIA, NIGERIA, LIBIA și, mai recent, din **CANADA** manifestă un interes deosebit pentru noile produse ale fabricii din Suceava care a suprimat orice toleranță la calitate.

ÎNCĂLȚĂMINTE TRAINICĂ
pentru FEMEI

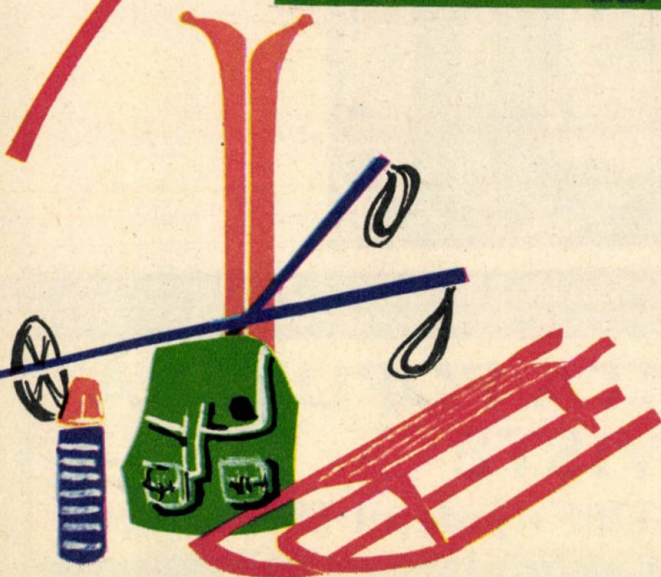
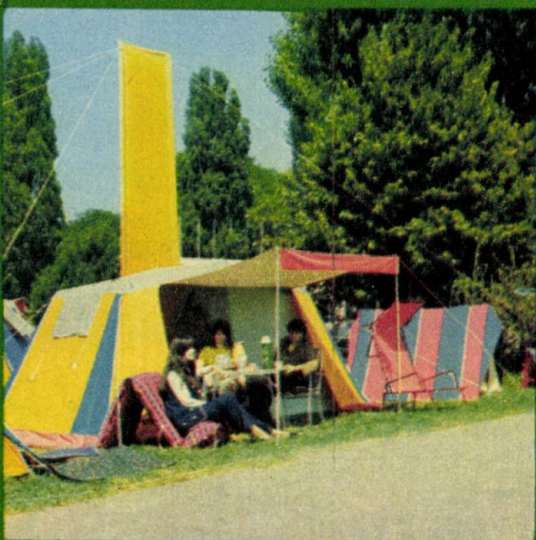
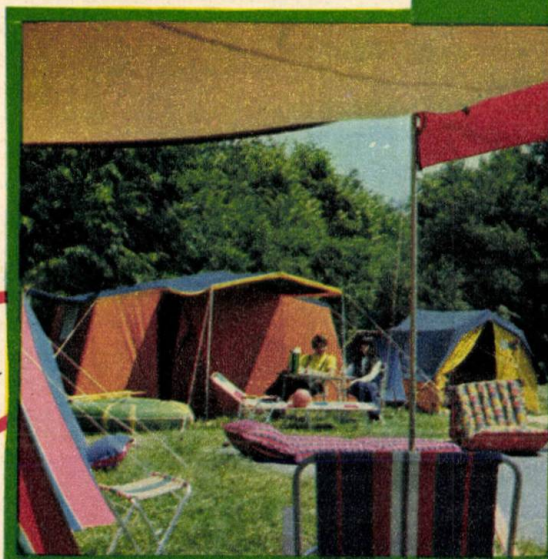
ELEGANTĂ
pentru BĂRBAȚI

ȘI ATRĂGĂTOARE
pentru COPII



Și zîna din poveste e încurcată... Nu știe pe care să-i aleagă.

**ÎN EXCURSII,
LA MUNTE SAU LA
MARE,
CONCEDII, VACANȚĂ
ȘI LA PLAJĂ,
FOLOSIȚI MATERIA-
LUL SPORTIV
COMERCIALIZAT DE
I.D.M.S.
PRIN MAGAZINELE
DE SPECIALITATE ALE
COMERȚULUI DE STAT**





Creată în anul 1968, unitatea are menirea de a valorifica folclorul românesc din județ, materializat în țesături cu alesături, destinate confecțiilor pentru femei și copii. Aceste articole sînt mult solicitate atît pe piața internă, cît și în multe țări străine.

Garniturile de ceai, șervețelele și ștergarele, covoarele CARPAȚI și cele înodate manual produse cu mult gust de această unitate sînt elemente prețioase pentru decorarea rafinată a interioarelor, a unor colțuri în gen rustic.

Frumoasele noastre costume naționale, vîlnicele și fotele dîmbovițene, iile din Căpriorul, bluzele din zona satului Dragodănești și-au cucerit o faimă bine meritată și în țară și peste hotare.

Colectivele de țesătoare din satele și comunele Izvoarele, Voinești, Tătărani și Căprioru, lucrînd la domiciliul lor, au reușit sub îndrumarea conducerii cooperativei, să ridice și mai mult nivelul artistic al acestor produse tradiționale, aducîndu-și astfel contribuția la îmbogățirea frumosului tezaur folcloric al județului nostru.

Turiști, vizitați expoziția de prezentare a produselor de artă populară din centrul orașului Tîrgoviște, prilej de a alege și achiziționa autentice valori folclorice.



COOPERATIVA „ARTA POPULARĂ” TÎRGOVIȘTE

Str. Industriei nr. 13: telef. 11381 - Județul Dîmbovița

MAGAZINUL UNIVERSAL ICS • TRIVALE PITEȘTI

Turiști în trecere prin municipiul Pitești, vă recomandăm a vizita **RESTAURANTUL «CORNUL VÎNĂTORULUI»**, restaurant amplasat în cadrul natural al pădurii «Trivale» din Pitești, decorat cu elemente specifice vânătoarești și grădina sa de vară creează o ambianță plăcută, inedită.

Specialitățile casei: frigărui vânătoarești, pui la proțap, cîrnăciori de casă, fripturi de batal, pîine de casă, precum și vinuri superioare servite din pivnițele proprii ale T.A.P.L. Pitești.

O seară plăcută la acest restaurant, rămîne o amintire de neuitat.



str. Victoriei, vă oferă un bogat sortiment de confecții, tricotaje, galanterie, încălțăminte pentru femei, bărbați și copii, articole de artizanat specifice județului Argeș, articole de menaj și uz casnic.

Terasa situată la etajul VI, vă oferă posibilitatea de a admira frumusețile naturale și construcțiile din municipiul Pitești.

**Magazinul universal
«I.C.S. Trivale» Pitești**
asigură o servire ireproșabilă.

RESTAURANTUL CORNUL VÎNĂTORULUI PARCUL TRIVALE PITEȘTI

**VECHITURILE DE METAL
VĂ STAU PE CAP?
PROBLEMA SE REZOLVĂ
SIMPLU:
PREDĂȚI
MATERIALELE VECHI
CONTRA COST
LA DEPOZITELE
ÎNȚEPRINDERII
PENTRU COLECTAREA
METALELOR**



Almanah editat de revista «Cinema»

redactor șef
ECATERINA OPROIU

prezentare artistică
Anamaria Smighelschi

prezentare grafică
Ion Făgărășanu

Fotografii: **A. Mihailopol, Margareta Popescu,
Gheorghe Teodorescu, Petre Dinescu**

Tiparul: **Combinatul Poligrafic «Casa Scînteii» București**
Exemplarul: **15 lei**

BIBLIOTECA „ASTRA”
SIBIU





• almanah cinema 1972